REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVII. Band. 6. Heft.

BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1905.

Hierzu Beilagen der Verlagsbuchhandlungen Edmund Meyer in Berlin und Georg Reimer in Berlin.

Europäisches Porzellan
des XVIII. Jahrhunderts.

Katalog der vom 15. Februar bis 30. April 1904 im Lichthofe des Königlichen Kunstgewerbe-Museums zu Berlin ausgestellten Porzellane.

Von

Adolf Brüning

in Verbindung mit

Wilhelm Behncke, Max Creutz und Georg Swarzenski.

Mit 40 Tafeln, darunter 16 farbigen und 2 Markentafeln.
51 Seiten Einleitung, 220 Seiten Katalog.

Verlag von Georg Reimer in Berlin. Preis fein gebunden Mark 30.—.

Das Schönste und Beste, was die im Kunstgewerbe-Museum im Frühjahr 1904 stattgefundene, in ihrer Art einzige Ausstellung für kurze Zeit vereinigt hatte, ist im vorliegenden Katalog im Bilde festgehalten worden, und zwar die wichtigsten Stücke in farbiger Reproduktion, die das Vollendetste darstellt, was bis jetzt auf diesem Gebiete geleistet worden ist. Nur die farbige Abbildung vermag ja vollkommen die besonderen Reize des Porzellans zu übermitteln. Der Katalog gibt eine erschöpfende und ausführliche Angabe sämtlicher ausgestellten Porzellane. Nicht nur die Fabrikmarken, die auf besonderen Tafeln faksimiliert sind, sondern auch alle übrigen Zeichen und Marken sind genau angegeben worden. Da die Ausstellung ein nahezu vollständiges Bild der ganzen damaligen Porzellankunst Europas umfaßte, schildert die Einleitung in kurzen Zügen eine Entwicklungsgeschichte der Produktion sämtlicher Fabriken. Somit ist das vorliegende Werk von grundlegender Bedeutung auf dem Gebiete der Geschichte der Porzellankunst, nicht zum mindesten wegen seines reichen Abbildungsmaterials. Seine geschmackvolle Ausstattung und der schlicht vornehme Einband werden ihm auch bei den Bücherliebhabern gute Aufnahme sichern.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Studien zur Trecentomalerei.

Von **Wilhelm Suida.**

II.

Maso und Giotto di maestro Stefano.

Unter allen schwierigen Fragen, welche die Chronologie der Werke und die Künstlerindividualitäten des Trecento betreffen und deren Lösung erst allmählich versucht werden kann, ist seit Vasaris Tagen eine der verworrensten die, welche über Leben und Arbeiten des sogenannten »Giottino« schwebt. Es ist bekannt, daß Vasaris Gestalt ein Konglomerat von drei Künstlern ist, dem Maso (di Banco?), dem Giotto di maestro Stefano und dem Bildhauer Tomaso di Stefano. Die sicheren Notizen über diese Persönlichkeiten hat C. Frey zusammengestellt.[1]) Trotzdem operiert aber die Geschichte der Trecentomalerei noch immer mit dem im wesentlichen unveränderten Vasarischen »Giottino«.[2]) Es erscheint daher nicht überflüssig, die Frage hier aufs neue zu behandeln, um durch Dokumente und stilkritische Sichtung der Werke womöglich festen Boden zu gewinnen.

Der Name eines Maso di Banco kommt in den Matrikeln der Arte de' Medici und Speziali zwischen 1320 und 1352 doppelt vor, einmal zwischen Januar und April 1346. Im Membro de' Pittori finden sich drei Personen des Namens, ein Masus Michelozzi, Masus Banchi und Masus Ciacchi (mehrfach genannt). In der Lukasgilde erscheinen Maso di Ciaccho, Maso di Bertino Trombadore 1350, und Maso Banchi dipintore. Welcher der später berühmte Maso war, wissen wir nicht mit Sicherheit anzugeben. Einer aber hat sich vor den anderen ausgezeichet,

---

1) Il codice Magliabecchiano XVII. 17.

2) Crowe and Cavalcaselle, A history of painting in Italy, ed. by Langton Douglas and S. Arthur Strong, London 1903.

Schubring (Giottino, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1900) überträgt einfach das ganze Oeuvre an Giotto di maestro Stefano, schreibt diesem sogar die seelischen und persönlichen Eigenschaften von Vasaris erdichtetem »Giottino« zu und läßt Maso, der viel stärkere Rechtstitel für sich hat, in Nichts verschweben.

Milanesi[3]) teilt ein Dokument mit, wonach im Jahre 1392 Benedetto di Banco Albizzi von Niccolo di Piero Gerini ein Fresko der Beweinung Christi im Cimitero bei S. Pier Maggiore, das »Maso dipintore, gran maestro« für Drea di Albizzo del Rico gemalt hatte, vollenden und restaurieren ließ. Ghiberti nennt Maso nach Stefano und Taddeo Gaddi als discepolo di Giotto und gibt einige seiner Werke in Florenz an, von denen die Kapelle mit den Geschichten des hl. Silvester und des Kaisers Konstantin in S. Croce erhalten ist. Billi kennt von »Maso Fiorentino« nur einen »Duca d'Atene ed i suoi seguaci« an der Fassade des torre del Podestà in Florenz, ein Fresko, das nicht identisch ist mit dem in der Academia Filarmonica (via Ghibellina) erhaltenen. Der codice Magliabecchiano XVII. 17 wiederholt die Angaben Ghibertis und Billis.

Giotto di maestro Stefano erscheint im Jahre 1368 in der Gilde in Florenz, 1369 ist er in Rom beschäftigt mit Arbeiten im Vatikan und in S. Giovanni in Laterano, 1369 werden auch vom Domkapitel in Pisa 70 Gulden einem Giotto pittore für zwei scrinei (Kasten) bezahlt, die als Geschenke an die Dogaressa Margherita d'Agnello kamen. Im Codice Petrei und Magliabecchiano XVII. 17 finden sich Werke eines »Giottino pittore di Stefano, discepolo di Giotto« angegeben (unter ihnen auch die verlorenen römischen Arbeiten), von denen sich nur ein Fresko der Verkündigung in stark übermaltem Zustande in Ognissanti in Florenz erhalten hat.

Was Vasari bewog, Namen, Persönlichkeit und Werke dieser beiden Maler in eines zu verschmelzen, wissen wir nicht. Wir müssen aber, um sicheren Grund zu gewinnen, für Maso von der Kapelle Bardi in S. Croce, für Giotto di maestro Stefano von der Verkündigung in Ognissanti den Ausgang nehmen, wobei wir immerhin nicht vergessen dürfen, daß wir eine dokumentarische Bestätigung auch für diese Werke nicht haben.

Dem Meister der Kapelle Bardi wurden von den meistens hierin übereinstimmenden Forschern folgende Werke zugeschrieben:

Florenz: S. Maria Novella, Grabkapelle der Strozzi: Geburt Christi und Kreuzigung (Crowe und Cavalcaselle, von Schubring nicht erwähnt). Uffizien (ehemals S. Romeo): Beweinung Christi (Vasari).

Assisi: S. Francesco, Unterkirche: Krönung Mariae und zwei Szenen der Stanislauslegende über der Kanzel (Vasari, danach Thode und Schubring).

Assisi: Compagnia di S. Rufino, Christus am Kreuz, Fresko (Thode, von Cr. und Cav. und Schubring nicht erwähnt).

3) S. Vasari Sansoni I, 628.

Bevor man weitere Zuschreibungen vornimmt, muß das zeitliche Verhältnis dieser Werke bestimmt werden.

Die Cappella Bardi in S. Croce, deren genaue Beschreibung bei Crowe und Cavalcaselle zu finden ist, ist wahrscheinlich datierbar. In dem Fresko des Jüngsten Tages[4]) sieht man unten den Stifter, nach Vasaris Angabe, die in diesem Falle richtig sein kann, Bettino de' Bardi, der 1343 starb.[5]) Nach diesem Jahre also dürften die Fresken entstanden sein. Von Maso sind hier die ganze Silvesterlegende und der Jüngste Tag gemalt, sowie die Entwürfe zu den Glasfenstern gegeben worden, von einem ganz anderen Künstler aber, einem Gehilfen des Taddeo Gaddi, ist die Grablegung[6]) hinzugefügt.

Stilistische Momente stützen durchaus die von Crowe und Cavalcaselle vorgenommene Zuschreibung der Malereien in der Kapelle des kleinen Klosterhofes von S. Maria Novella an Maso. Diese, dem hl. Antonius geweiht, ist 1337 vom Bischof Fuligno Carboni erbaut worden, 1349 wurde der Bischof daselbst bestattet. Da der Stil der Geburt Christi und der Kreuzigung noch ausgesprochen primitiver als derjenige der Silvesterlegende ist, möchten wir die Entstehung der Fresken möglichst nahe an das Jahr 1337 heranrücken.

Für die Geburt Christi[7]) hält sich Maso im wesentlichen an das Vorbild Giottos in der Unterkirche von Assisi. Neu scheint einmal der Akt des Anbetens Marias, neu ist auch die räumliche Anordnung, indem die Krippenszene den Vordergrund erfüllt, sodann eine Felswand die Verkündigung an die Hirten in den Hintergrund schiebt. Etwas größer gebildete Engel, die über die Felsen vorschauen nach dem Kinde, verwischen allerdings die räumliche Gliederung. In der zweiten Lünette ist die Kreuzigung[8]) mehr als große Repräsentationsdarstellung, denn als seelisch erschütternde dramatische Szene gegeben. Longinus, der Krieger mit dem Essigschwamm und sogar Magdalena blicken auf den Beschauer, ihn zur Teilnahme gleichsam auffordernd. In der Gruppe der Frauen ist wenig natürliche Bewegung. Dagegen macht sich in beiden Lünetten eine große Mannigfaltigkeit der Typenbildung bemerkbar. Breitgebaute, gedrungene Köpfe mit großen und sehr verschiedenartig gebildeten Nasen sind charakteristisch. Diese Nasen sind bisweilen breit, mit herabgezogenen Kuppen; bisweilen schmal und überaus schön und vornehm gestaltet. Die Gesichter sind auch in feinem grauen Tone modelliert mit zarten Übergängen. Eine

4) Phot. Brogi 6981.

5) Ich sehe keinen Grund, warum statt Bettino ein Andrea de' Bardi hier dargestellt sein sollte († 1367), wie Milanesi annimmt. Schubring äußert sich über eine Datierung nicht.

6) Phot. Alinari 3918. — 7) Phot. Alinari 4030. — 8) Phot. Alinari 4031.

große Sensitivität spricht sich in allem aus. Auch die Hände sind sorgfältig gezeichnet. Außer Giottos Spätwerken klingen noch die Bernardo Daddis in Masos Typen vernehmlich nach, das Sfumato aber muß man auf den Eindruck sienesischer Werke, vornehmlich des Simone Martini zurückführen. In der Körperbildung herrscht eine gewisse Plumpheit vor, hohe Schultern, ein allzudicker, wenig detaillierter Rumpf, verhältnismäßig schwache Extremitäten. In der die Rundung des Körpers betonenden Gewandung fehlen große bedeutende Motive. Überraschend vorzüglich sind die Tiere, Schafe, Widder und Hunde, Ochs und Esel gebildet; ja Maso steht hierin hinter Giotto nicht zurück. Züge frischer Naturbeobachtung, wie der den Engel anbellende Hund, der gespannt aufhorchende Widder, die gemütlich lagernden Tiere an der Krippe und anderseits die zwar von sienesischen Mustern ausgehende, aber doch ganz eigenartige Bildung schöner, jugendlich vornehmer Typen (z. B. der Krieger in Profil auf der Kreuzigung) begründen den Reiz dieser frühesten Arbeiten Masos. Ghibertis Angabe des direkten Schülerverhältnisses zu Giotto wird durch die Stilkritik gestützt; jedoch ist Maso einer der spätesten und jüngsten Schüler. In den Halbfiguren von Heiligen in den Deckenmedaillons (vier Propheten) und in der Leibung des Eingangsbogens (vier Evangelisten, Laurenzius und Antonius Abbas) könnte man auch Anklänge an Taddeo Gaddi sehen (in den nach unten zu breiter werdenden Köpfen).

Die Silvesterkapelle bedeutet in mannigfacher Beziehung einen Fortschritt. Zunächst sind die Kompositionen ganz anders durchgebildet, auch ist da, wo mehrere Szenen auf einem Felde vereinigt sind, wie in dem besterhaltenen Bilde rechts unten, eine Einheit geschaffen. Für die Bildung des Raumes bleiben die Spätwerke Giottos im allgemeinen vorbildlich; deutliches Bestreben, die Tiefe zu charakterisieren, macht sich jedoch in einer nahezu doktrinären Weise in Zügen geltend, wie der Aufstellung des geborstenen Bogens und der Säule im Vordergrunde vor den Figuren in dem schon erwähnten Fresko.9) Zur Verdeutlichung des Wunders der Auferweckung der beiden Mönche greift Maso zu demselben Mittel wie schon der Cecilienmeister (in dem Altar zu S. Miniato). Er bringt die Figuren doppelt, liegend und aufgerichtet. Körperverhältnisse und Gewandbehandlung weisen einen beträchtlichen Fortschritt gegenüber den Fresken in S. Maria Novella auf. Die Mannigfaltigkeit der Typen ist einer feineren Durchbildung weniger ausgewählter gewichen. In jugendlichen Gestalten, wie dem Kaiser Konstantin, macht sich Masos Schönheitsgefühl in bezaubernder Weise geltend. Feiner als früher ist noch

9) Klass. Bilderschatz 763.

das Sfumato geworden, in hellen, reichen, ungebrochenen Farben der Gewänder, Kobaltblau und kräftigem Rot, Lichtgelb, Grün und dunklem Karmin tritt ein starker, ausgebildeter Farbensinn zutage. Es kann keine Frage sein, daß Maso durch das Studium der Werke des großen Ambrogio Lorenzetti die entscheidende Förderung erfuhr, die ihn von den S. Maria Novella-Fresken zur Silvesterkapelle führte. Sein Sinn für das Zarte fand in der Würde und vollendeten Anmut Ambrogios sein Vorbild, sein koloristischer Geschmack wurde durch die prächtige leuchtende Palette des Sienesen geläutert; auch im Figurenstile und in Bewegungsmotiven scheint mir eine nahe Beziehung vorhanden (vgl. den die Mönche auferweckenden Silvester mit dem ans Meeresufer schreitenden Nikolaus auf der Predella aus S. Procolo in der Florentiner Akademie).

Erinnert die Lünette mit der Krönung Mariae über der Kanzel in Assisi in manchen Zügen noch an die früheren Werke, so bezeichnen die beiden Szenen der Stanislauslegende[10]) eine neue Phase in der Kunst Masos. Die kühn verkürzte Ansicht eines mehrschiffigen Kircheninnern, die Ambrogio Lorenzetti zuerst auf der Predella der Akademie (Florenz) versucht hatte, gibt Maso in dem Martyrium des Stanislaus, in dem er auch durch die Vorbeugung und verkürzte Ansicht rückwärts stehender Gestalten über den Leichnam des Heiligen die Tiefe des Raumes zu charakterisieren weiß. Erhöhung der plastischen Wirkung durch kräftige Schattengebung, die besonders bei den Köpfen auffällt, Vereinfachung und Großzügigkeit der Gewandbehandlung leiten in diesen Fresken schon zu dem spätesten und vollendetsten Werke Masos, der Beweinung Christi aus S. Romeo in den Uffizien über. Diese ist zweifellos eine der stilvollendetsten Schöpfungen des Trecento. Weit entfernt von dem erschütternden Ausdruck verzweiflungsvollen Schmerzes, der Giottos Darstellung in Padua erfüllt, ist doch auch Masos Pietà voll von tiefer wahrer Empfindung. Die Trauer um Christus gleicht dem stillen verhaltenen Weinen der Kinder, die einen ersten großen Verlust erfahren und nun, unfähig ganz zu fassen, was geschehen, den unabänderlichen Ernst erst ahnen; wogegen bei Giotto die ganze Kreatur aufschreiend zusammenbricht. Komposition, Bildung der Gestalten und der Typen, plastische Rundung der Köpfe und der frei und großartig gegebenen Gewänder, unschuldige Zartheit der Mädchen und würdiger Ernst der Greise waren in keinem früheren Werke Masos zu gleicher Vollkommenheit gebracht worden. Dazu ist das Kolorit tief und leuchtend. Eine Förderung in der Bildung des Nackten und der plastischen Modellierung

[10]) Die Berichtigung von Vasaris Irrtum, der hier von der Nikolauslegende spricht, ist von Crowe und Cavalcaselle und von Thode gegeben worden.

der Köpfe mag der ältere Meister von Giovanni da Milano erfahren haben, dessen im Jahre 1365 entstandener Cristo morto der florentinischen Akademie alle Arbeiten der Zeitgenossen hierin weit überragt. Auch Masos Pietà darf gewiß bis in die sechziger Jahre hinaufgerückt werden.

Nachdem uns Entwicklung und annähernd auch Datierung der Werke Masos klar geworden ist, suchen wir nach weiteren Arbeiten. Da verdient an erster Stelle das bedeutungsvollste Fresko genannt zu werden in der Compagnia di S. Rufino zu Assisi (oberhalb der Stadt) in dem schon Thode[11]) die Hand des Uffizienmeisters erkannte, das aber trotzdem von späteren Forschern gänzlich unbeachtet blieb. Dargestellt ist Christus am Kreuz, zu dessen Füßen Magdalena und Franziskus knien, während Maria und Johannes zu Seiten stehen. Maso hat sich genau an Giottos Kreuzigung in der Unterkirche von S. Francesco gehalten. Vier Engel erscheinen genau in gleichen Stellungen: das Fresko der Compagnia ist geradezu Variante nach Giotto mit verminderter Figurenzahl. Um so deutlicher tritt der Unterschied der Auffassung zutage. Alles ist ruhiger, gedämpfter geworden, alle Details der Modellierung sind mit liebevollster Sorgfalt gegeben, tiefe leuchtende Farben, unter denen rot und braunrot herrschen, lassen die schön empfindungsvollen Gestalten statuengleich hervortreten. Wir verlegen das Fresko in die Zeit der Beweinung aus S. Romeo, vielleicht ist es das späteste uns erhaltene Werk Masos. Dieser muß also zweimal in Assisi gewesen sein. Bei seinem ersten Aufenthalte, vermutlich in den vierziger Jahren, mag er auch in der Kirche S. Chiara[12]) in der Cappella di S. Giorgio ein Fresko an der Altarwand gemalt haben: die Madonna auf gotischem Throne, ganz en face mit dem auf ihrem Schoße aufrecht stehenden Kinde, das sich zu einem nicht mehr erhaltenen knienden Stifter wendet. In besonderen Nischen stehen zu seiten, in Beziehung mit der Mittelgruppe, der hl. Michael mit der Wage und Johannes Baptista, außen en face Franziskus in der Haltung eines Predigenden und Klara.

Ein von Thode dem Oeuvre eingereihtes Predellenstück bewahrt das Museo Cristiano des Vatikan. Die Auferweckung eines Kindes durch den hl. Dominikus wird in der uns bekannten Weise durch Nebeneinanderstellung des toten und des lebendigen veranschaulicht. Dieses Bildchen gehört in die mittlere Zeit des Künstlers. Damit schließt die Reihe der mir bisher bekannt gewordenen Arbeiten Masos.

Fassen wir unsere Resultate zusammen, so stellt sich Maso als ein aus Giottos Atelier hervorgegangener von Taddeo Gaddi nicht ganz un-

[11]) Franz von Assisi cf. pag. 554.

[12]) Vasari spricht von einer Tätigkeit seines »Giottino« in S. Chiara; daß aber dort die Deckenmalereien nicht von ihm sind, hat schon Thode (a. a. O.) ausgeführt.

beeinflußter Maler dar, der nach 1337 die Fresken der Antonskapelle bei S. Maria Novella malt, durch Schulung an Giottos Spätwerken und denen des Ambrogio Lorenzetti den seinem zartsensitiven Naturell entsprechenden höchst anziehenden Stil entwickelt, in Austausch mit Bernardo Daddi und Orcagna lebt und endlich in seinen Spätwerken sich dem Giovanni da Milano nähert. Giovanni ist einer der größten Maler die Florenz besaß, die Durchdringung von Giottos plastischem Stile durch das malerische Element ist sein Werk.

Von Giotto di maestro Stefano wissen wir außer den oben angeführten Dokumenten nichts. Ghiberti schweigt über ihn, und wenn die von Billi dem »Giottino« zugeteilte Verkündigung an der Fassadenwand in Ognissanti sein Werk sein sollte, so wäre dies Schweigen begreiflich.

Absicht der vorliegenden Zeilen aber ist es, durch Beziehung der bisher »Giottino« genannten Arbeiten, auf den Ghibertischen Maso die kunsthistorische Stellung des Malers par excellence im florentinischen Trecento zu fixieren.

Von den neuerdings vorgenommenen Zuschreibungen an den Meister der Silvesterkapelle habe ich folgende überprüft:

Aus dem Katalog der Sammlung Toscanelli (Florenz 1883) scheint mir ein bestimmter Anhalt für Maso nicht zu gewinnen, wohl aber dürften sich in der Galerie Artaud de Montor (Peintres primitifs, Paris, Challamel 1843) das Brustbild eines Propheten (pl. 17) und Halbfiguren von Heiligen (pl. 32, hl. Gregor und hl. Agnes) mit Sicherheit ihm zuweisen lassen.

Berlin, Kgl. Galerie: Geburt Christi (Abbildung Jahrb. der Kgl. preuß. Kunsts. 1900) hat gewiß mit dem Künstler nichts zu tun. Das Predellenbild ist gewiß später, nicht vor 1380, gemalt, die Typen haben keine Ähnlickeit mit denen Masos, die höchst mangelhafte Bildung der Tiere schließt den Gedanken an ihn aus.

Florenz, Academia filarmonica, via Ghibellina: Vertreibung des Herzogs von Athen, Fresko; der schlechte Zustand desselben läßt eine ganz sichere Beurteilung kaum zu, indes tritt die Verwandtschaft mit anderen sehr bedeutenden, leider ebenso zerstörten Werken in dem kleinen Klosterhof von S. Maria Novella doch noch deutlich zutage (Auferstehung Christi, Verkündigung des Engels an die hl. Anna und Spuren einer Kreuzigung).

S. Spirito: Madonna und vier Heilige, Halbfiguren, scheint mir von einem anderen, indes dem Maso verwandten Künstler herzurühren.

Sammlung des Herrn von Marcquard: Christus am Kreuz, ist nicht von Maso, sowohl in der Formenbehandlung als koloristisch verschieden. Das schöne Bildchen schien mir Verwandtschaft mit Francesco da Volterras Werken zu haben (vergl. die knieende Magdalena mit dem Stifterfigürchen auf des Francesco bezeichneter, aber nicht einmal von Crowe und Cavalcaselle erwähnter Madonna in der Galerie von Modena).

München, Kgl. ältere Pinakothek: Abendmahl, nach meinem Dafürhalten von Giotto selbst (ebenso Thode und Berenson). Kreuzigung entschieden schwächer, allerdings auch arg ruiniert; überaus verwandt der gleichen Darstellung von den Sakristeischränken aus S. Croce in der Florentiner Akademie. Ja gewiß reiferes Werk des gleichen Künstlers, der von der Florentiner Folge noch die Auferstehung und Christi Erscheinung vor den Frauen ausführte. Ferner gehört ihm eine Giotto zugeschriebene Darstellung des Christkindes im Tempel der Coll. H. Willet in London und als Hauptwerk die Gürtelspende an den hl. Thomas in der Sammlung der Collegiata zu Empoli, nach dem der »Meister der Gürtelspende« vielleicht einstweilen benannt werden könnte. Er scheint Altersgenosse des Taddeo Gaddi, Ateliergenosse Giottos und älter als Maso zu sein.

Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen.

Von **K. Tscheuschner**-Bern.

(Fortsetzung.)

Bei der Geißelung Christi läßt sich wiederum Punkt für Punkt die weitgehendste Abhängigkeit zwischen geistlichem Schauspiel und bildlicher Darstellung konstatieren. — In Dürers Großer Passion sitzt einer der Schergen des Pilatus an der Erde, er stemmt seine Füße gegen die Säule, um so aus Leibeskräften das Seil, mit dem die Hände Christi an den Säulenschaft gefesselt sind, noch fester zusammenzuziehen. Das Donaueschinger Passionsspiel gibt diese Szene in gleicher Weise: Nu nimpt Jesse die seil und bindet den Salvator und spricht:

(v. 2835) Ich wil im hie die hende binden,
das er sin sol vast wol entpfinden.

Malchus bindet im die fůß und spricht:

Ich wil im inmassen binden die fůß,
das er nit guten wirt dran grůß. —

In den bildlichen Darstellungen sehen wir Jesus bald von vorn, bald mit dem Rücken an die Säule gebunden. Auch hierfür ist das Passionsspiel Vorbild. Im Heidelberger Spiel sagt einer der Knechte:

(v. 4753) Loyß vnns jnn einn moll vmb wendenn,
Das wir jm rechtt dreffenn die lenndenn;

im Donaueschinger Spiel sagt Malchus:

(v. 2859) Yesse loß im uff die seil,
so wird im am rucken ouch sin teil;

das Augsburger Spiel gibt sogar eine Geißelung von drei Seiten:

Der ander schůrg Pylati:

(v. 1362) Schlagt in hinden, vornen, neben,
das wir im seiner predigt geben. —

Durchgängig werden im Passionsspiel bei der Geißelungsszene

Ruten und Geißeln verwendet. Im Donaueschinger und Augsburger Passionsspiel schreibt Pilatus dies direkt vor. Im ersteren sagt er:

(v. 2809) mit růtten und geisslen schlahen in vast;

und im Augsburger Spiel:

(v. 1352) Nempt auch gayslen vnd gůt růtten,
vnd macht im auch sein haut blůtten!

In anderen Spielen, wie etwa dem Frankfurter, ist das Verwenden verschiedener Geißelungsinstrumente dem Belieben der Schergen überlassen; so heißt es beispielsweise in diesem Spiel:

Quartus miles Springendantz:

(v. 3452) Eya, wie slahet ir so boßlich:
ir kunt nit recht strichen!
gee abe, du Ruck- und -bein:
ich wil en baß allein
behauwen sin rutmeisel
helffent die ruden nicht, so neme ich aber geißel!

Im Bilde finden wir ebenfalls stets Rute und Geißel. Urs Graf begnügt sich sogar hiermit nicht, sondern fügt in seiner rohen Weise in seiner Geißelungsszene der Postilla Guillermi (Ausgabe von 1509) außerdem noch eine geflochtene Peitsche und ein Seil als weitere Marterinstrumente hinzu. — Im Heidelberger Spiel werden die Ruten auf offener Szene gebunden; es heißt dort in der Bühnenanweisung:

(v. 4738) Darnach machenn sy dy rudenn. —

Genau das gleiche Motiv findet sich in Dürers Großer Passion und in Schäuffelins Speculum passionis.

Gerade an dieser Szene der Geißelung kann man besser als an irgend einem andren Punkte konstatieren, wie im geistlichen Schauspiel die Verrohung im Laufe der Zeit zunahm. Im Benediktbeurer Passionsspiele, das aus dem 13. Jahrhundert stammt, wird die ganze Geißelungsszene mit den Worten abgetan: (v. 189) Tunc ducitur Ihesus ad flagellandum. — Und nun halte man die folgende Szene des aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammenden Egerer Passionsspieles daneben, die allerdings in ihrer unmenschlichen Brutalität in der gesamten Passionsspielliteratur wohl einzig dasteht:

Primus miles dicit Helmschrot:

(v. 5306) So schlach ich zu den ersten schlag,
Den andern, als fast ich mag.

Secundus miles Dietrich dicit:

Ich schlach den dritten mit fleisse,
Vom fierden sol im die haut zu reissen.

Primus miles Helmschrot dicit:

Ich wil im geben den funfften resche,
Den sexten kan er nit abe lesche.

Secundus miles Dietrich dicit:

Ich wil im geben der schleg also vil,
Das ich ir nimer zellen wil.

Primus miles Helmschrot dicit:

Trau gesel, also thu auch ich,
Sich, das du frischlich werest dich.

Secundus miles Dietrich dicit:

Ich wil mein arm hoch auff recken
Und schlahen, das die stump im leichnam stecken.

Et sic illi duo flagellant recenter ad tempus, et sic alii accedant et deligant eum et vertunt eum, dorsum ad statuam. Tercius miles Hillebrant dicit:

Is gsellen, wir kôren auch do hinzu;
Sezt euch nider und ruet nu.
Ich sich da noch ein grosse stat,
Di ir nicht getroffen hat.

Quartus miles Laurein dicit:

Gsell, sich im zu den armen
Und las dich sein nit erbarmen,
Da ist er noch ganz blos;
Wir wellen in decken mit schlegen gros.

Tercius miles Hillebrant dicit:

Ich wil im geben den ersten schlag.

Quartus miles Laurein dicit:

Ich gib im den andern, als fast ich mag.

Tercius miles Hillebrant dicit:

Den dritten schlach ich dar an.

Quartus miles Laurein dicit:

So her auff, lieber compan.
Ich pin ganz mŭdt in mein henden,
Ich mag kaum tragen mein lenden.

Et sic quartus cadit in terram. Tunc accedunt alii duo. Primus inspicit eum, quasi nihil videns in eo absque vulnere, Helmschrot dicit:

Ich sich an im nichts ganz ŭber all
Von dem haipt bis zu dem thall;
Darumb so wel wir in auff pinden
Und nimer hauen also geschwinden.

Et sic deligant eum. Tunc Ihesus inclinans se, ac si vellet cadere in terram, tunc milites arripiunt eum.

Wenn wir dies gelesen haben, so erscheint uns alles, was die bildenden Künstler bei der Darstellung der Geißelungsszene geben — so abstoßend es auch im Anfang erschienen sein mag —, doch beinahe mild, und wir fühlen uns zu dem Bekenntnis gedrängt, daß sie sich alle dem gegenüber, was sich auf der Passionsbühne als ihr Vorbild darstellte, einer gewissen Mäßigung beflissen haben.

Das geistliche Schauspiel begnügte sich übrigens noch nicht damit, den Akt der Geißelung selbst möglichst grausam auszugestalten, es griff auch bereitwillig nach anderen Motiven, die dazu beitrugen, den Eindruck des Abscheulichen, den diese ganze Szene hervorrufen mußte, noch künstlich zu steigern. So läßt das Donaueschinger Spiel den Malchus, der ja doch Christus wegen der Wiederansetzung seines Ohres dankbar sein müßte, sich unter allen Knechten ganz besonders roh geberden. Im St. Galler Passionsspiel bietet der Jude Rufus den Knechten des Pilatus 20 Mark, wenn sie Christus nur recht tüchtig geißeln. Am weitesten geht aber dann wieder das Donaueschinger Spiel, das, nachdem die Kriegsknechte sich müde geschlagen haben, den Barrabas eine Flasche Wein bringen läßt, die man gemeinschaftlich vertrinkt, um sodann die Geißelung fortzusetzen.

Neben all diesen Brutalitäten, die für die Passionsspiele der späteren Zeit (also für die Spiele, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts und zu Anfang des 16. verfaßt worden sind) charakteristisch sind, möchte ich allerdings nicht verfehlen, darauf hinzuweisen, daß ein Passionsspiel aus dem 16. Jahrhundert existiert, welches hiervon eine rühmliche Ausnahme bildet. Es ist das Passionsspiel Sebastian Wilds. Alle Szenen, die wegen ihrer Brutalität dem Verfasser anstößig erschienen, sind hier einfach gestrichen; so die Geißelungsszene, der Gang nach Golgatha, sogar die ganze Kreuzigung (es wird uns nur von derselben berichtet); die Dornenkrönung geht sehr rasch und ohne Worte vor sich. — Auch in anderer Beziehung noch weicht das Passionsspiel Wilds von den sonstigen Passionsspielen ab; es hat nämlich eine ganze Reihe direkt dichterisch empfundener Züge aufzuweisen. Ich will mich darauf beschränken, hier einen einzigen derartigen Zug namhaft zu machen und führe zu diesem Zwecke die Schlußszene des zweiten Aktes an. Die übrigen Wächter am Grabe Christi haben sich schlafen gelegt, nur Prunax allein, auf den das Los gefallen ist, hält Wache:

Prunax geht vmbs Grab ein mal oder zwey vnnd spricht:

(v. 1316) Meine Gsellen schlaffen so wol.
Es můd mich schier, das ich nit soll
Auch da ligen vnd wie sie schnarchen.
Ich kan doch schier nit lenger harchen.

Steht ein weyl still vnd doset, spricht weiter:

Es ist so ein schläffrige nacht!
Ich het mir gleich schier gnug gewacht,
Ich wil rumb schawen in der nehe,
Ob ich nyemand hôr oder sehe.

Geht wider vmb das Grab vnd spricht:

Ich hôr und sich nyemands vmb mich.
Nit ein Vôgelein rûhret sich.
Ich will mich daher auff das Gräßlein
Stewren und laussen wie ein Häßlein.

Legt sich und schläft. —

Wir haben hier ganz unverkennbar Ansätze zur Naturschilderung und zur Stimmungsmalerei. Wer weiß, wie sehr auch jede Spur dichterischer Begabung allen anderen Verfassern geistlicher Schauspiele abgeht, wird diese Fähigkeit bei dem Verfasser der Wildschen Passion doppelt zu schätzen wissen.

Wenn man sich angesichts der unglaublichen Roheiten, mit denen die gesamte Passionsspielliteratur förmlich vollgepfropft ist, die Frage vorlegt, von welchen Gesichtspunkten ließen sich die Verfasser dieser Spiele bei der überreichen Verwendung derartiger Szenen leiten, so darf man hier auch nicht einseitig sein. Gewiß war das Bestreben, dem Publikum immer etwas Neues, noch nie Dagewesenes an Grausamkeit und Roheit zu bieten, in vielen Fällen ein ausschlaggebender Faktor, man kann indessen diese ganze Erscheinung auch von einem gänzlich anderen Gesichtspunkte aus betrachten, der dieselbe nicht als ein Verfallsphänomen des geistlichen Spieles, vielmehr als ein notwendiges Übel erscheinen läßt. Im Deutschland des 15. und 16. Jahrhunderts waren die grausamsten Leib- und Lebensstrafen an der Tagesordnung. Wollten nun die Verfasser geistlicher Spiele dem Publikum recht eindringlich vor Augen führen, was alles Christus für die sündige Menschheit gelitten hat, so mußten sie, um einigermaßen den gewünschten Eindruck zu erzielen, den abgestumpften Nerven desselben immerhin schon ziemlich Beträchtliches zumuten. Meiner Überzeugung nach dürfte dieses Motiv und nicht die Lust am Vorführen von Grausamkeiten um ihrer selbst willen für die Verfasser der Passionsspiele ausschlaggebend gewesen sein.

Für die Dornenkrönung Christi finden sich in der bildlichen Darstellung zwei Typen. Der eine, den wir bei Dürer, Kleine Passion und Kupferstichpassion, Burgkmair, Leben und Leiden Christi, usw. finden, zeigt die Kriegsknechte, die dem Heiland die Dornenkrone mit einem zangenartigen Instrument aufs Haupt setzen, um dieselbe sodann mit Stockschlägen fester einzutreiben; der andere (u. a. bei Altdorfer, Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts, und Schäuffelin, Speculum passio-

nis) gibt die Situation so, daß die Knechte mit dicken Stäben, an die sie sich zu beiden Seiten hängen, ihrem Opfer die Dornenkrone eindrücken. Für diesen letzteren Typus ist wiederum ohne Zweifel das Passionsspiel vorbildlich. Ich führe als ein Beispiel für viele die betreffende Szene aus der Donaueschinger Passion an:

Nu bindent sy den Salvator uff und machet Malchus die kron, und ziechent in die andern uff ein sessel und legent im ein roten mantel an und kůmpt Malchus und setzt im die kronen inmass uff, das im das blůt durch das antlůt nider louft, und den nement sy die stangen und legent die (uff die) kronen und spricht Malchus zů Mosse:

(v. 2881) Mosse, griffe die stangen an,
henck dich mit dinem lib daran,
damit im in daz houpt di tornen
gangen da hinden und da vornen.

Aus dem Anfang der Bühnenbemerkung, mit dem die eben zitierte Szene einsetzt, geht zu gleicher Zeit hervor, daß die Dornenkrone hier auf offener Bühne geflochten wird. Das nämliche Motiv finden wir in der Passionsfolge Martin Schongauers auf dem Blatte der Geißelung (B. 12) im Hintergrunde.

Die bildliche Darstellung des Ecce homo, die in freier Ausgestaltung des Berichtes des Johannesevangeliums,[31]) Pilatus zu Jesus herantreten und ihn den Mantel desselben emporheben läßt, um durch den Anblick des grausam zerschlagenen Leibes das Mitleid der Juden wachzurufen, geht ebenfalls auf die Auffassung der Passionsbühne zurück. Im Donaueschinger Spiele sagt Pilatus zu den Juden:

(v. 2901) Ich wil úch bringen her fúr den man
und mein, ir sőllens in lassen gan,
wann er ist gehandlet hart,
das sag ich úch zů disser vart,
und ist dar zů keim menschen glich,
lauß in gan und erend mich.

Nu gat Pilatus und nimpt den Salvator und fůrt in herfúr und hept im den mantel uff und spricht zun Juden:

Nemend war des menschen hie,
lůgent ir Juden alle, wie
er so úbel gehandlet ist;
land in gan zů disser frist.

Ganz ähnlich lautet die Stelle im Augsburger Spiel.

Höchst sonderbar ist die Schaustellung Christi bei Dürer in dessen Kleiner Passion und Kupferstichspassion gegeben. Während Pilatus den Juden den Schmerzensmann vorführt, um seine Freilassung zu bewirken,

[31]) Joh. 19, 4, 5.

erblicken wir seitlich in den Händen seiner Ankläger bereits die drei Kreuze, an denen er und die beiden Schächer sterben sollen. Daß zwei oder noch mehr zeitlich getrennte Handlungen im Bilde als gleichzeitig geschehend vorgeführt werden, ist zur damaligen Zeit im allgemeinen allerdings nichts befremdliches, doppelt störend erscheint es nur gerade hier, wo in der Haupthandlung Pilatus ja die Freilassung Christi erwirken will, während die Nebenhandlung seine Verurteilung zum Tode bereits als eine selbstverständliche und beschlossene Sache gibt. Allerdings ist eine andere Ausdeutung dieser Szene auch nicht ausgeschlossen. Es ist immerhin möglich, daß Dürer durch das Anbringen der Kreuze auf die Antwort der Juden, die ja durch die ablehnende Geberde des Spottes allein im Bilde nicht zum Ausdruck zu bringen war, nämlich auf das: Crucifige, crucifige eum![32]) hinweisen wollte. Bei einer derartigen Auffassung würde dann, was zuvor Anstoß erregte, vollständig fortfallen.

Die Szene der Verurteilung Christi ist im geistlichen Schauspiel insofern höchst interessant, als wir hier mehrfach altdeutsche Rechts- und Gerichtsbräuche in die Darstellung der heiligen Geschichte übertragen sehen. — Schon vor der Verurteilung finden sich zuweilen derartige Motive aus dem alten Rechtsleben, so in der Geißelungsszene der Sterzinger Passion und im Heidelberger Passionsspiel anläßlich der Freilassung des Barrabas. Im ersteren Spiel wird die Geißelung Christi nämlich im Sinne einer Folterungsszene eingeführt, die den Zweck haben soll, dem Angeklagten ein Geständnis zu erpressen.

Pilatus dicit ad milites suos:

(v. 1806) Ir lieben ritter und knecht,
Vernempt meine wort gar recht:
Ich begund Ihesum viel zw fragen,
Er hat mir aber nicht wellen sagen;
Versuecht, ob er käm zw worten,
Das wir sein meinung hortten:
Fürt in hin dan in das haws
Und tziecht im nachkant und plos aus. . . . usw.

Im Heidelberger Passionsspiel muß Barrabas bei seiner Freilassung Urfehde schwören.

Der dritte Jüdde:

(v. 4901) Barrabas, jch sagenn dir für war,
Du sallt hie schwerenn vffenbar
Vnnd dich gegenn gott versprechen
Dys gefengknus nitt zcu rechenn,
So will dich Pilatus ledig gebenn,
Des beheltestu dein lebenn.

[32]) Joh. 19, 6.

Barrabas antwortt vnnd schwertt:

Ich danncken vch allenn sonnder spott
Vnnd schwernn bey dem lebendigen gott,
Das jch vß diessenn landenn will gann,
Vnnd als lanng jch das lebenn hann,
So will jch dyß gefengknus nit rechenn
Vnnd diessenn eydtt nymmer me brechenn.

Bei der Verurteilungsszene selbst ist folgendes zu erwähnen: Die Richter sitzen bei Ausübung ihres Amtes stets auf dem Richtstuhl. Im Augsburger Spiel heißt es (v. 1095): Yetz fiert Pylatus den herren ihesum in das haws, sitzt auf sein stůl vnd ihesus stat gebunden vor im; die Brixener Passion sagt bei der Verurteilung (v. 2227): Nu sitzt Pilatus auf den Richter Stuel unnd verurtaylt Ihesum zum todt. Ähnliche Anweisungen finden sich in sämtlichen Spielen. — Das Augsburger Passionsspiel gibt eine vollständige altdeutsche Gerichtsszene mit genauster Innehaltung allen Zeremoniells: Pylatus setzt sich auf sein stůl vnd nempt den stab in die hand vnd spricht zů seinen knechten:

(v. 1502) Die zwen schächer fürend auch her,
— wann da ist kain verziehen mer —
Vnd den mentschen! der můß sterben
vnd schantlich mit in verderben.

Dar nach bricht Pylatus den stab ab vnd fellt das vrtail yber ihesum:

Ich richter hie Pylatus sprich,
dar auf ich meinen stab ab brich,
Ain vrteil nach ewerem synn.
thond ir recht, ir werdens wol ynn,
Fůrt auß den mentschen vnd die zwen!
creůtzgend die selben vnd auch den!

Nach dem vnd das vrteil gefellt ist, so blaßt man auf der Busanen . . . . Der bittel růft yetzund auß da vrteil pylati also sprechend: . . . .

In der Brixener Passion läßt Pilatus den Urteilsspruch, in dem genau die Gründe klargelegt werden, die ihn zu seiner Verurteilung bestimmt haben, durch seinen Kanzler verlesen:

Nu sitzt Pilatus auf dem Richter Stuel unnd verurtaylt Jesum zum todt. Unnd spricht zu dem Cantzler:

(v. 2227) Cantzler, du solt vernemen an mier:
Den sententz solstu lesen schier,
Wie der selbig laut von wort zu wortt,
Da mit man schier kum auf ain ortt
Mit Jesum, den unschuldigen Man;
Die juden anderst nit davon wellen Lan.

Cantzler spricht zu Pilato:

Grosmächtiger her mein,
Was du schafst, das solt sein!
Ir juden, nu merkht auf zu diser frist:
Die geben urtayln uber den gefangen Ihesum Christ.

Nu List er den Sentenz:

Ich pilate, ein Stathalter,
Des Römischen kaysers ain verwalter,
Aus dem gewalt, den ich hab Empfangen,
Richt ich euch heut nach eurem verlangen.
Auf eur geschray hab ich Barrabam
Los gelassen und von mir gen lann.
Als ein volmechtiger Richter der statt
Jerusalem, auch der juden eurs Ratt,
Und die weyl du, gegayselter Ihesu Christ,
Mier als Richter uberantwurtt bist
Durch die fürsten, phariseer und der juden schar –
Die haben mir unter augen gesaget klar:
So ferr ich dich ledig las und frey,
Das ich nit ain freundt des Kaisers sey:
Solt ich Entsetzt werden von meinem Ampt,
Das wär mier mein lebenlang ein schanndt! —
Das geschray der geschrifftgelerten und gleychsner,
Auch Eltisten des volckhs und phariseer,
So über dich ergangen ist,
Hat mich bewegt zu diser frist
Und die schuld, so du haben solt pegangen,
(Darumben dich dein volckh hat gefangen)
Mich darzue verursacht
(Unnerwaychlich ist das geschlächt):
Du solst mit deiner valschen predig und Leer
Das gantz galileisch Landt pisher,
Auch vil des judischen volckhs behenndt
Vom Rechten gelauben abgewendt;
Durch dich in vorgemelten Landen
Sey vil zwitracht und Irasl entstanden;
Dich selbs auf geworffen, ain künig der juden genent,
Wie du dan also gekrönnt wirst erkhendt. —
Des hab ich dich nit künen vertragen,
Dich lassn mit gaysln, dorn und Ruetten durchschlagen;
Daran aber die juden nit haben genuegen,
Mich auf der geschray han muessen schmiegen:
Demnach uber Jesum von Nazareth leib und leben
Hab ich yetzundt das urtayl geben
Nach gewonhayt und gesag der Römer
Und auf des jüdischen geschlächt pegeer,
Das man in fuer an Calvaire die stat,
Wo man die schacher und ubelthetter zu richten hat;

Da selbs im auf lös seine panndt
Und von ime ziech seine gewandt,
Also Nackhendt und auch ploss
Nagl an das Creutz so gross;
Er soll auch in dem Lufft von der erden
Uber die zwen schacher auf erhöcht werden
Und also an des Creutzes Nott
Ersterben des schendlichisten todt.
Damit seyt ier judischen scharn pegnüegt.
Nu membt in hin, wan es euch füegt.

Im Donaueschinger Spiel läßt Pilatus das Urteil durch Hornbläser dreimal ausrufen. —

Ich möchte hier noch ein weiteres Motiv hinzufügen, das zwar zeitlich erst später zu liegen kommt, dessen Besprechung indessen bereits hier gerechtfertigt sein dürfte, insofern es nämlich ebenfalls dem altdeutschen Rechtsbrauch entlehnt ist. Es handelt sich hierbei um den letzten Trunk, der dem Verbrecher vor seiner Hinrichtung gereicht wird. Das Heidelberger Spiel gibt diese Szene wie folgt:

Der erst Jüdde bewdtt Ihesu zcu drinckenn vnnd sprichtt:

(v. 5343) Ihesus, bistu sere schwach vnnd kranck,
So nym zcu dir diessenn gedranck.
Er ist gemacht von essig vnnd weynn
Versüch, ob er dir woll gesuntt sey.

Bei Matthäus und Markus findet sich zwar auch ein ähnliches Motiv; bei Matthäus (cap. 27, 34) geben die Kriegsknechte Christus »vinum cum felle mixtum«, bei Markus (cap. 15, 23) »myrrhatum vinum« zu trinken. In beiden Fällen ist es also darauf abgesehen, seine Marter noch zu erhöhen. In der eben zitierten Stelle bietet der Knecht ihm jedoch Essig mit Wein an und es liegt somit meines Erachtens nahe, hier an einen der Henkersmahlzeit verwandten Brauch zu denken.

Die bildliche Darstellung lehnt sich, so weit dies möglich ist, auch hier an das Passionsspiel an. Mit Ausnahme von Pilatus, der, wie wir bereits sahen, zu den Juden heraustritt, sitzen die Richter bei der Ausübung ihres Amtes ausnahmslos auf dem Richtstuhl; ebenso halten sie in der Regel einen Stab als Abzeichen ihrer Richterwürde in den Händen. Eine Ausnahme hiervon bildet Kaiphas, dessen beide Hände bei dem gewaltsamen Zerreißen seines Gewandes in Anspruch genommen sind. Endlich ist als dritter und zugleich charakteristischster derartiger Zug zu erwähnen: die Darstellung des letzten Trunkes, der dem Heiland, bevor er ans Kreuz geschlagen wird, gereicht wird. Ich habe diese Darstellung dreimal gefunden; erstens bei Urs Graf, in dessen Postilla Guillermi, Ausg. v. 1509: die Kriegsknechte haben Christus bereits das Ge-

wand ausgezogen, er lehnt aufrechtstehend an der Seite, ein Kriegsknecht tritt mit einem Kruge an ihn heran, um ihm den letzten Trunk einzuschenken. Ähnlich ist die Situation dargestellt auf einem Blatt des Monogrammisten (Nagler II, 286 No. 4). In etwas anderer Auffassung gibt die Szene endlich Lukas van Leyden (B. 73). Christus sitzt hier neben dem Kreuz, das auf der Erde liegt, zwei Kriegsknechte reichen ihm den letzten Trunk; der eine hat einen Krug, der zweite eine flache Schüssel, die er Christus gefüllt vor den Mund hält.

Das Herrichten des Kreuzes, über das das Passionsspiel stillschweigend hinweggeht, ist aufs genaueste dargestellt auf einem Blatte Israels von Meckenem, auf der bereits bei anderer Gelegenheit genannten Darstellung »Christus vor Pilatus«; im Hintergrunde links wird das Kreuz von vier Zimmerleuten hergerichtet; drei von ihnen tragen das Holz heran und der vierte bearbeitet dasselbe mit seinem Beil.

Im Egerer Spiele wird als Kreuz ein Balken verwendet, der zufälligerweise am Wege liegt: Sextus miles Pilati dicit ad Salvatorum Tondulus:

(v. 5740) Wol auff, Ihesu, zu todes pein,
Volbracht werdt der wil des herren mein.
Ir Juden, habt ir aber bedacht,
Wa van das creuz wirt gemacht?
Das můß wir haben zu der zeit,
Darumb secht darnach preit und weit.

Annas dicit:

Ritter, hie leit ein großer palck,
Der wirt eben dem boshefftigen schalck:
Den sol man legen auff in,
Das ist warlich der peste sin,
Wan er ist langk und groß. —

Bei der Kreuztragung finden sich in den Spielen zuweilen Anweisungen über die Anordnung des Zuges; dieselben beschränken sich allerdings zumeist auf die Angabe des Platzes, den Christus und die beiden Schächer im Zuge einnehmen. So heißt es im Frankfurter Passionsspiel (v. 3549): Et sic ducantur duo latrones ante Ihesum; und in der Brixener Passion sagt Trosopp (v. 2320): Fuertt sy vor an die schacher und Jesum hinten. — Die bildenden Künstler haben, wenn sie die Schächer überhaupt mit im Zuge anbringen, stets die gleiche Reihenfolge innegehalten. — Eine ausführlichere Anweisung gibt die Donaueschinger Passion. Dieselbe schreibt vor (v. 3074): Und in dissem fachend die Juden an den Salvator zefůren, und gat Barrabas mit den schachern vorn hin, Cayphas paner zůr rechten und Annas zur lincken sitten her, oder

und Pilatus, oder all zehinderest uff den Salvator gat eins wegs Johannes und Maria Magdalena, Martha, Veronica, Maria Jacobi und Maria Salome und die Juden mit leitern, gabeln, seilen und sölligem zug. —

Abgesehen von dem Fahnenträger, der nur sehr selten vorkommt (er findet sich gelegentlich einmal in der Kreuztragung Bartel Bruyns im Germanischen Museum zu Nürnberg) haben wir hier genau die Reihenfolge angegeben, an die die bildenden Künstler sich mit Vorliebe hielten. Einzelne Abweichungen hiervon werden wir weiter unten zu besprechen haben.

Simon von Cyrene wird in Anlehnung an den Bericht der drei Evangelisten Matthäus, Markus und Lukas, gezwungen, Jesu das Kreuz tragen zu helfen. Natürlich läßt das geistliche Schauspiel sich die Gelegenheit nicht entgehen, dieses Motiv zu einer dramatischen Szene auszugestalten. So heißt es beispielsweise im Frankfurter Spiel:

Abraham dicit Simoni:

(v. 3579) Symon, dir saget die Iudischeit,
das du hilffest den galgen breit
dragen diesem bosen diebe,
den wollen wir dorren als eyn grib!

Symon:

Entruwen wie quem ich dar zu?
ich wil sin entruwen nit thun!

Abraham dicit:

Hoho, menschin, du komst uns recht!
du bist uns ein wilkome knecht!

(Symon Cirenensis dicit:)

Hat mir der bischoff Kaiphas
und die Judden alle gebeden das,
so thun ich iß gern, so muß ich leben:
ich wil eme gude hulffe geben!

Abraham dicit Simoni:

Symon, wiltu eme nit helffen tragen,
so wirt dir din hut volgeslagen,
das du kume magst gegen!
dar umb hob uff und drage da hin!

Symon Cirenensis dicit:

Entruwen, ee ich mich slagen lies,
ich wolt ee dun, was man mich hies!

Über die Persönlichkeit des Simon sind sich die Verfasser der geistlichen Spiele nicht einig. — Markus sagt: Et angariaverunt praetereuntem quempiam Simonem Cyrenaeum, venientem de villa....[33])

33) Mark. 15, 21.

(im Urtext: ἐρχόμενον ἀπ' ἀγροῦ). Fast wörtlich übereinstimmend lautet die Angabe bei Lukas.[24]) — Ganz abweichend hiervon tritt Simon im Donaueschinger Passionsspiel auf, nämlich als »ein altes brûderly, als ein bilgern«; das Alsfelder Passionsspiel nennt ihn »virum simplicem«; und im Frankfurter und Egerer Spiel figuriert er endlich, dem Sinne des Evangelientextes wohl am nächsten kommend, als Bauer. Im Egerer Spiele sagt Geball im Hinweis auf Simon (v. 6009): Heiss den paurn im helffen tragen; und im Frankfurter Spiel sagt Abraham zu dem Centurio:

(v. 3572) Czinggraffe, sich, ich han begriffen
einen gebuern, der ist gar ungesliffen,
der heiset Simon Cireneus ....

Im Egerer Spiel ist dann diese Rolle des Bauern in höchst interessanter Weise noch weiter ausgeführt. Symon Cyronessis dicit:

(v. 6014) Ach, wie zeugstu mich so graussemlich!
Kundt ir in nicht hengen an mich?
Kan den kein ding auff diser erden
An den armen paurn volbracht werden?
. . . . . .

Symon dicit:

(v. 6020) Ach, meins grossen herzen leit!
Kum ich erst her von der arbeit,
Ich pin mûd und kan kaum gestan
Und soll mit Ihesu zu der martter gan!
O we den armen paurn,
Es sei regn oder schaurn,
Hiz, kelt oder frost,
Wider deines herzen lust
Vicht dich unsâlt an.

Im Bilde finden wir Simon (wenigstens soweit mir bekannt ist) nie als Bauern, vielmehr stets als ehrwürdigen alten Mann dargestellt. Der bildende Künstler hatte wohl auch seinen besonderen Grund, weshalb er hier von dem Vorbilde der Passionsbühne abwich. Derselbe war wohl einfach der, daß Simon, hätte man ihn mit dem einfältigen Gesicht und dem groben Gewande eines Bauern im Bilde figurieren lassen, in seiner ganzen Erscheinung sich allzu wenig von den rohen Gestalten der Kriegsknechte um ihn her unterschieden hätte.

Andere Figuren hingegen, die bei der Kreuztragung auftreten, hat die bildende Kunst direkt aus dem Passionsspiel herübergenommen. — Im Frankfurter Spiel heißt es (v. 3537): Ductor ducit Ihesum ad crucifigendum . . . . . Ausführlicher ist das Alsfelder Spiel. Die betreffende Stelle lautet:

34) Luk. 23, 26.

Ductor dicit ad Ihesum:

(v. 5346) Herre Ihesus, loiß dyn obel sehen!
unßer wylle sail doch geschehen,
und wel dich nu zu recht snoren,
und myt dir den reyen furen!

Diese Gestalt des Führers der Kriegsknechte, der Christus an einem dicken Seil führt, das diesem um den Leib gebunden ist, findet sich im Bilde häufig, u. a. bei Dürer, Große Passion, Israel von Meckenem (B. 17), Hans Wechtlin (P. 37), und Schäuffelin, Speculum passionis. — Die besondere Art, mit der Christus mit dem Seil gefesselt wird, gibt das Donaueschinger Spiel an:

So sy also binden, so kompt Malchus mit grossen seilen und spricht zů sinen gesellen:

(v. 3035) Ir herrn, ich will ouch tůn min teil,
ich bring uns hie die großen seil,
das wir in kőnnend fůren dar an.
Israhell, du můst nit můssig stan,
se und gůrt ims umb sin lib,
wann der zouferer ist geschib;
solt er uns allen hie entloufen
wir wurdent ein ander roufen.

Diese Gestalt des Führers tritt übrigens auch bei anderer Gelegenheit noch auf, und zwar sowohl vor als auch nach der Kreuztragung. Im Alsfelder Spiele macht der »Ductor« sich auch bei der Kreuzigung viel zu schaffen und im St. Galler Spiele gibt derselbe in der Gestalt des grausamen Rufus bereits bei der Vorführung Jesu vor seine Richter den Ton an. — Ich habe bereits an anderer Stelle[35]) darauf hingewiesen, daß diese Gestalt des Führers der Kriegsknechte beispielsweise in Dürers Kleiner Passion nicht weniger als siebenmal wiederkehrt. —

Auch eine zweite Figur, die häufig in der bildlichen Darstellung der Kreuztragung wiederkehrt, ist der Passionsbühne entnommen. Wir sehen oftmals im Bilde einen Mann, der ein Körbchen mit Zange, Hammer, Nägeln und Stricken in der Hand trägt, neben dem Zuge herlaufen. Das Egerer Spiel führt diese Figur in folgender Weise ein:

Primus schwiczbub dicit:

(v. 5646) Pilate, groß mechtiger richtter und herr,
Ich bitt dich durch dein grosse er,
Du wellest mir verginden also drat
Den karb, der mit dem zeug da stat,
Den wil ich den rittern noch in tragen,
Das si daussen nit durffen klagen:

35) Albrecht Dürers Holzschnittfolgen. Erläuternder Text S. 55.

Wo ist hamer, nagel und zang?
Da mit si sich versaumtten lang:
Das wil ich in zu irn henden geben,
Da mit si Ihesum nemment das leben.

Zuweilen ist im Bilde der Mann, der den Korb mit den Marterwerkzeugen in der Hand hält, mit dem Führer der Kriegsknechte identisch, wie beispielsweise in Dürers Grüner Passion, wo derselbe den Korb in der Rechten hält, während er mit der Linken den Heiland gewaltsam am Stricke vorwärts zieht.

Im Bilde sehen wir zuweilen ein oder zwei Personen zu Pferde den Zug begleiten. Wir haben in denselben Kaiphas und Pilatus zu erkennen, die mit zur Richtstätte hinausreiten. Seltener, wie etwa in Dürers kleiner Passion, ist einmal Hannas dabei. — Die Passionsspiele zeigen das gleiche Motiv. In Sebastian Wilds Passionsspiel wird sogar das Mithinausreiten des Pilatus noch näher motiviert; Pilatus sagt hier nämlich, nachdem Jesus abgeführt worden ist:

(v. 867) Ich will gehn auch mit hinauss reytten
Und jnen zuschawen von weytten,
Wie sie mit jrem Kŏnig schertzen,
Der mich erbarmet in meim hertzen.

Wie schon erwähnt, folgen Maria, Johannes und die heiligen Frauen sowohl im geistlichen Schauspiel, wie auch in der bildlichen Darstellung in der Regel klagend dem Zuge. Die bildende Kunst bringt jedoch ziemlich häufig auch noch eine andere Auffassung; sie läßt nämlich Maria, Johannes und die Frauen nicht dem Zuge folgen, vielmehr vom Hintergrunde her, durch eine Seitengasse herankommen. Maria bricht im Augenblick, wo sie ihres Sohnes ansichtig wird, ohnmächtig zusammen. Wir finden diese Darstellung u. a. bei Israel von Meckenem (B. 17); in der Passionsfolge Lukas Cranachs (B. 6—20); bei Lukas van Leyden (B. 64) und endlich in der berühmten Großen Kreuztragung Martin Schongauers (B. 21). — Im Passionsspiel ist mir diese eigentümliche Auffassung nicht begegnet, dieselbe geht vielmehr zurück auf das 46. Kapitel der Vita Christi des Bonaventura. — Es ist nur zu begreiflich, daß die bildenden Künstler sich gern an diese freie Ausgestaltung des Bonaventura hielten, die ihnen gestattete, die Gruppe der Verwandten und Freunde Christi von der Rotte seiner Widersacher abzusondern und denselben eine liebevollere Aufmerksamkeit zu widmen, als dies bei der üblichen Art der Darstellung, wo sie dem Zuge folgten, möglich war.

Folgten Maria und die Ihrigen dem Zuge, so lag es nahe, daß es zwischen ihnen und den Feinden Christi zu Reibereien kommen mußte. Das Passionsspiel macht hiervon auch nur zu häufig Gebrauch. Die

Kriegsknechte versuchen Maria und die Frauen gewaltsam fortzutreiben. Im Alsfelder Passionsspiel ist es sogar Kaiphas selbst, der diese Rolle übernimmt.

Caiphas dicit:

(v. 5368) Ganck von uns, du boßes wypp!
dissen trogener drug dyn boßer lipp,
der uns hot bracht yn disse noit:
darumb hie hude den toit
muß lyden an diesßem tage!
were nach ßo groiß dyn klage,
ßo enmagestu uns nyt erweichen!
ganck von uns! mer woln dich anders streichen!

Ein Kriegsknecht, der Maria und die Frauen laut anschreit, findet sich in Dürers Kupferstichpassion; ein Kriegsknecht, der dieselben gewaltsam fortzutreiben sucht, in Hans Multschers Altar im Museum zu Berlin. Eine direkt widerliche Szene gibt das Triptychon mit Passionsdarstellungen von der Hand Lukas Cranachs in der Münchener Pinakothek (Nr. 276). Maria folgt weinend dem Zuge; einer der Kriegsknechte kehrt sich nach ihr um, reißt sich seinen Mund mit beiden Händen weit auseinander und streckt die Zunge heraus, um ihr so ihr Weinen und Plärren nachzumachen. Das nämliche Motiv, allerdings erst bei der Kreuzigung, findet sich auf einem Gemälde der Großherzogl. Galerie zu Darmstadt.[36]) — Auf einem Blatte des Meisters der Liebesgärten (Lehrs, Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des 15. Jahrhunderts, Nr. 7) sind, um die Marter der Kreuztragung noch zu erschweren, an dem unteren Saume des Gewandes Christi Bleigewichte befestigt. Nach Lehrs' Angaben findet sich dasselbe Motiv auch noch auf einem Schrotblatt des Germanischen Museums (Inv. H. 1698). — Im Passionsspiel ist mir das letztere Motiv nirgends begegnet, hingegen ein anderes, das sich wiederum für die bildliche Darstellung nicht verwenden ließ; im Haller und Egerer Passionsspiel wird Christus nämlich das Sprechen verboten.

In einzelnen Spielen begleitet Maria ihren Sohn nicht bei der Kreuztragung; so im Frankfurter Spiele, wo sie erst nach der Kreuzigung durch Johannes über das, was geschehen ist, unterrichtet wird, und in Sebastian Wilds Passionsspiel, in dem die Figur der Maria überhaupt nicht vorkommt. Analoga in der bildlichen Darstellung habe ich nicht gefunden.

[36]) Abgebildet in den »Jahrbüchern der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen«. Bd. XXI, S. 61.

Auf einen Punkt, der allerdings auch bereits früher hätte besprochen werden können, möchte ich hier noch zurückkommen. Es handelt sich darum, daß wir in den bildlichen Darstellungen der einzelnen Passionsszenen (bei der Verspottung, Geißelung, Dornenkrönung, Schaustellung und Kreuztragung) neben den Erwachsenen häufig Kinder angebracht finden. In den seltensten Fällen ist es nur die Neugierde, die dieselben herbeiführt, wie etwa in der Vorführung Christi vor den Hohenpriester in der runden Passion Lukas van Leydens (B. 59), oder in der Verspottung Christi aus der gleichen Folge (B. 60), wo ein Knabe neugierig fragend sich von einem Alten erklären läßt, was geschieht und weshalb —, zumeist mischen die Kinder sich dreist unter die Schar der Höhnenden und Spottenden. Bald blasen sie in roher Lust auf Radauinstrumenten, um den allgemeinen Lärm noch zu vermehren (Dürer, Große Passion, Geißelung), bald erheben sie wie die Erwachsenen höhnend die Hände (Hans Holbein d. Ä., Ecce homo, Münchener Pinakothek Nr. 198), bald schreien sie dem Heiland Schmähworte ins Gesicht (Lukas van Leyden, Runde Passion, Geißelung und Ecce homo (B. 61 und 63), bald heben sie Steine vom Boden auf, um nach ihm zu werfen (Hans Holbein d. Ä., Kreuztragung Christi, Münchener Pinakothek Nr. 199 und Hans Multscher, Kreuztragung, Altar von 1437, Museum Berlin). So absolut sicher es mir scheint, daß dieser in seiner Roheit direkt widerliche Zug, auch Kinder als Peiniger Christi auftreten zu lassen, der Passionsbühne entlehnt ist, so ist es mir doch nicht möglich gewesen, hierfür bestimmtere Anhaltspunkte zu gewinnen. Im ganzen habe ich zwei Stellen gefunden, die auf die Anwesenheit auch von Kindern im Passionsspiel auf dem Leidenswege Christi (bei anderer Gelegenheit kommen ja Kinder im geistlichen Schauspiel öfters vor) hinweisen können. Im Augsburger Passionsspiel schreibt, wie Christus im langen Zuge vor Pilatus geführt wird, die Bühnenanweisung vor (v. 1055): »vnd all iuden im Rät clain vnd groß gand mit in« und in der Brixener Passion heißt es in der Kreuzaufrichtung:

(v. 2517) Klain und groß, wo ier seit, hab kainer Rue:
Kumbt und greiffet alle geleich zue . . . . . .

Die Art, wie Christus sein Kreuz trägt, hat in der bildlichen Darstellung verschiedene Auffassungen zugelassen. Im wesentlichen haben wir drei Typen zu unterscheiden. Am beliebtesten und zugleich auch vom ästhetischen Standpunkt aus am wohlgefälligsten wirkend ist diejenige Art der Darstellung, die das Kreuz Christus auf der Schulter liegend zeigt, den Kreuzesstamm nach hinten gerichtet. Die Längsachse des Kreuzes und der Körper des zur Erde gesunkenen Heilandes haben

hier die gleiche Richtungstendenz. — Weniger günstig ist die Wirkung, wenn der Kreuzesstamm nach vorn gerichtet ist, wie wir dies etwa beim Meister des Erasmus (P II, p. 220 Nr. 71) und in der kleinen Kupferstichpassion des unbekannten Meisters finden, den Passavant Bd. II, p. 148 anführt. Es entsteht in diesem Falle ein schroffer Winkel zwischen der Längsachse der Gestalt des Heilandes und der des Kreuzes. Dürer hat allerdings in seiner Kupferstichpassion gezeigt, daß auch diese zweite Art, das Kreuz zu tragen, die günstigste Wirkung erzielen kann, wenn man nämlich einmal Christus nicht zur Erde sinkend, sondern stehend gibt, und zweitens den Stamm des Kreuzes nicht in seiner ganzen Länge sichtbar werden läßt. — Die dritte Art, das Tragen des Kreuzes zu versinnbildlichen, ist endlich die unglücklichste. Sie zeigt den Stamm des Kreuzes wieder nach hinten gerichtet, jedoch nicht wie in den beiden früheren Auffassungen das Kreuz mehr oder weniger auf die hohe Kante gerichtet, dem Heiland auf der Schulter ruhend, vielmehr demselben in seiner ganzen Breite auf dem Rücken liegend. Die Absicht, die der bildende Künstler hierbei verfolgte, war augenscheinlich die, den Gedanken, daß Christus durch die schwere Last des Kreuzes zu Boden gedrückt werde, recht eindringlich zur Anschauung zu bringen. Ist ihm dies allerdings hiermit auch gelungen, so wirkt auf der anderen Seite diese ganze Art der Auffassung so überaus brutal und nebenbei so unglaublich plump, daß der künstlerische Eindruck, den dieselbe in uns erweckt, stets ein im höchsten Grade unerfreulicher bleibt. Ich habe diese dritte Art der Darstellung gefunden beim Meister des Amsterdamer Kabinets (Lehrs 13), bei Hans Schäuffelin (B. 33) und endlich in dem schon mehrfach erwähnten Altar Hans Multschers im Berliner Museum.

Fast immer findet sich im Passionsspiel bei der Darstellung der Kreuztragung auch die Gestalt der Veronica. Es ist ja begreiflich, daß die Verfasser geistlicher Schauspiele auf diese bühnenwirksame Episode nicht gern verzichten wollten. Die typische Art, diese Szene zur Darstellung zu bringen gibt die Frankfurter Passion:

Veronica clamat post Ihesum:

(v. 3597) Eya, lieber herre myn:
ich bit dich durch die martir dyn,
du wollest mir doch etwas geben,
das ich an dich, diewil ich leben,
gedencken mag an underlaiß!

Salvator dicit:

Veronica, gang herzu bas!
hastu ein sleier by dir,
den saltu itzunt geben mir!

Veronica dat sibi pepulum, et dicit Salvator:

Sehe, das hab dir nu zur letze:
damit saltu dich ergetzen!

Deinde gavisa Veronica currit ad alias mulieres dicens:

Secht, ir lieben swistern myn:
sal das nit ein groß wunder gesein?
schauwent des herren angesicht!
noch gleuben die bosen Judden nicht!
den schatz halt ich, wil ich leben,
das mir der herre hude hat gegeben!

Et sic Veronica vertat se ad populum dicens:

Nu schauwet beide, arme und rich,
und biddent got gar flißlich,
das wir hernach mit guden rat
sehen die ewige trinitat!

Die Szene wird auf der Passionsbühne jedoch zuweilen auch anders behandelt. Sehr interessant ist so die Abweichung, die die Haller Passion gibt; hier wird das Schweißtuch ganz im Sinne der katholischen Kirche durch den Heiland selbst zur wundertätigen Reliquie gestempelt. Wie Christus der Veronica das Tuch zurückgibt, sagt er zu ihr:

(v. 1089) Diese lecz ich dir da schenckh:
Meines pittern leiden dapey gedenckh.
Und wer dises angesicht eret:
Was er mich pit, das wirt er gberet,
Das da zimlich zu pitten ist; . . . . .

In der Sterzinger Passion kommt die Gestalt der Veronica zwar auch vor, jedoch ist hier weder von dem Schweißtuch noch von dem Wunder die Rede. Veronica beklagt vielmehr nur das harte Geschick Christi und seiner Mutter und wendet sich an die Zuschauer mit der Mahnung, stets derselben eingedenk zu bleiben.

Im Bilde finden wir zweierlei Auffassungen; entweder ist Veronica mit im Zuge der Kreuztragung gehend dargestellt, wie dies die angeführte Szene des Frankfurter Spieles wiedergibt (diese Auffassung ist die bei weitem häufigere), oder aber das Schlußmotiv dieser Szene, wie Veronica sich an die Zuschauer wendet und ihnen das Tuch vorweist, auf dem das Antlitz des Herrn sich abgedrückt hat, ist herausgegriffen und zu einer selbständigen bildlichen Szene verarbeitet, wie wir dies beispielsweise in Dürers Kleiner Passion antreffen. Mit dieser letzteren Art der Darstellung wollen wir uns noch etwas näher beschäftigen.

Dürer gibt seine Kleine Passion im Sinne eines stetig fortlaufenden Berichtes der tatsächlichen Geschehnisse der Leidensgeschichte Christi. Mit dieser Darstellung des Schweißtuches der Veronica, die zwischen

Kreuztragung und Kreuzigung eingeschoben ist, wird er nun aber mit einem Male diesem Prinzip untreu. Weniger störend wäre es noch gewesen, wenn er die Heilige mit dem Schweißtuch allein dargestellt hätte, man hätte dann höchstens einwenden können, der Meister sei von der bisher rein erzählenden Art der Darstellung hier plötzlich zur kontemplativen übergegangen; Dürer bringt jedoch im Vordergrunde, rechts und links von Veronica stehend, noch die Gestalten des Petrus und Paulus an, die weder in dem vorhergehenden, noch in dem nachfolgenden Blatte vorkommen, und hierdurch geht er nun allerdings der strengen kompositionellen Einheitlichkeit, die im übrigen diese ganze Bilderfolge beherrscht, verlustig, indem nämlich dieses Blatt sich zum Intermezzo im eigentlichen Sinne gestaltet. — Ohne weiteres drängt sich uns hier die Frage auf: wodurch hat sich Dürer, der alles, was er tat, so wohlweislich bedachte, zu dieser Freiheit im Aufbau seiner Bilderfolge bestimmen lassen? Und auch hier dürfen wir wohl sagen, daß die Passionsbühen es war, deren Beispiel ihm diese Freiheit nahelegte. Im Passionsspiel sind nämlich derartige Intermezzi, derartige Szenen, die die dramatische Einheitlichkeit der Handlung und den logischen Fortgang derselben in willkürlichster Weise unterbrechen, an der Tagesordnung. Ich führe im folgenden einiges hierher Gehörige an. — Im St. Galler Passionsspiele tritt am Schluß einer jeden Szene der heilige Augustinus auf und kündigt an, was nun folgt; im Egerer Passionsspiele erscheint nach der Verspottung und nach der Dornenkrönung ein Engel auf der Bühne, der den Zuschauern anempfiehlt, sich das Leiden Christi zu Herzen gehen zu lassen. Im Frankfurter Passionsspiel übernimmt wieder Augustinus die Rolle des Moralpredigers; beispielsweise nachdem Judas sich erhängt hat, wendet Augustinus sich an das Publikum mit den Worten:

(v. 2671) By Judas sij uch kunt gethan,
das ir alle sullet ruwen han
umb uwer sunde und mißfellen
das ir nit komet in die hellen! etc. . . .

(Schluß folgt.)

Unerkannte Darstellungen der Immaculata in deutschen Galerien.

Die Bilder des Dosso Dossi, Dresdner Galerie Nr. 128 und Nr. 129, werden von dem Katalog als »Vision der vier Kirchenväter« bezeichnet. In dem erklärenden Texte zu Nr. 128 heißt es irrtümlich:

»oben setzt Christus der links neben ihm auf den Wolken knieenden Maria die Krone aufs Haupt«.

Im Bilde ist der Vorgang ein anderer, der gleiche wie auf Nr. 129: Gott Vater — nicht Christus — erhebt die Rechte ohne jedes Attribut; seine Linke streckt den Stab gegen Maria aus. Maria trägt in beiden Gemälden keine Krone, sodaß das Motiv einer Krönung Marias sich ausschließt.

Das Thema beider Bilder ist die unbefleckte Empfängnis, der die untere Gruppe der Kirchenväter in eifriger Unterredung zuschaut.

Knapp hat in seinem »Piero di Cosimo« auf die Darstellung dieses Themas in der italienischen Kunst hingewiesen (S. 13). Durch Entzifferung der Inschriften auf dem Jugendwerke des Piero in San Francesco bei Fiesole hat er seine Behauptung belegt. Das Charakteristische für dieses Thema ist der von Gott Vater über der Maria ausgestreckte Stab. Auch bei Piero findet sich schon wie bei Dosso die untere Gruppe der Heiligen.

Knapp kannte damals nur ein Bild mit der gleichen Darstellung, das in der Kapelle Peruzzi (Alinari 3974), welches er als »dem Granacci verwandt« bezeichnet. Statt der Gruppe von Heiligen sehen nur Rochus und Sebastian dem Wunder zu.

Wiederum irrtümlich vom Katalog der Altenburger Galerie wird Nr. 177 der dortigen Sammlung als »Krönung Marias« angeführt (»altertümelnde Arbeit wahrscheinlich vom Ende des 17. Jahrhunderts«). Maria kniet ohne Krone, den Kopf in ein Tuch gehüllt, vor Gott Vater. Dieser streckt rechts das Szepter gegen sie aus und hält in der Linken die Weltkugel. Unten die typische Gruppe der vier Kirchenväter.

Anders hat Signorelli die »Immaculata« im Dome von Cortona angeordnet. Auch hier hält Gott Vater (der hinter der Maria thront) den Stab mit seiner Rechten über ihr, in seiner Linken ruht die Weltkugel. Unten wiederum eine Gruppe verehrender Männer, darunter König David. Während aber in allen frühern Bildern Maria vor Gott Vater knieend dargestellt wird, steht sie bei Signorelli in der Mitte des Bildes und sieht mit verzückten Augen nach oben bereits in jener späteren Auffassung, welche im 17. Jahrhundert ihren klassischen Ausdruck fand.

Henriette Mendelsohn.

Ein Nachtrag zu »Sebald Weinschröter, ein Nürnberger Hofmaler Kaiser Karls IV.«

In den von mir unter obigem Titel mitgeteilten archivalischen Notizen (im lfd. Jahrgang des »Repertoriums«)[1]) habe ich sowohl auf den mutmaßlichen Vater Sebalds, den im Jahre 1311 als Bürge bei der Aufnahme eines »Sifrit Glaser« zum Neubürger in Nürnberg genannten »Winschroter maler« hingewiesen, als auch einen, in den Meisterlisten der Jahre 1363 und 1370 vorkommenden Fritz Weinschröter, den Sohn oder Bruder des Meisters, als dessen künstlerischen Erben bezeichnet. Ich kann nun nachträglich bezüglich des Fritz Weinschröter eine weitere archivalische Notiz vom Jahre 1398 beibringen, bezüglich des Vaters wenigstens eine Mutmaßung über dessen Vornamen und Heimat äußern.

Die von mir neuerlich festgestellte Erwähnung des ersteren findet sich in einem der im k. Kreisarchiv Nürnberg verwahrten sog. Klagebücher des Landgerichts des Burggrafentums Nürnberg, das sind kurze protokollarische Aufzeichnungen über die Person des Klägers und Beklagten, sowie über den Inhalt der erhobenen Klage. Der die Jahre 1394—1398 umfassende Band 1 dieser Klagebücher enthält nun folgenden Eintrag:

> Judicium in Furt feria quarta post Katherine (= 27. November) anno domini (13)98.
>
> Fol. 183b.[2]) Fridrich Weinschröter der Möler von Nuer[nberg] [klagt] ad Seybrechten Örtolff, darumb das er im gesprochen hat[3]) für der (sic!) von Vestenberg vmb Stechtzewge vnd

[1]) Ich möchte die hier gebotene Gelegenheit benützen, einen mir eingangs des Aufsatzes unterlaufenen Irrtum zu berichtigen. Ich war der Ansicht, daß Burg Karlstein nicht nur unter diesem Namen, sondern auch als »Karlsburg« erscheint, doch ist dies nicht richtig.

[2]) Das Blatt, welches unsern Eintrag enthält, kam beim Einbinden an die falsche Stelle unter die Protokolle des Jahres 1397; es gehört richtig an den Schluß des Bandes hinter Fol. 320.

[3]) Einem sprechen für einen = jemandem Bürgschaft für einen leisten. Lexer, Mittelhochdeutsch. Handwörterbuch, Bd. 2 (1876) s. v. sprechen. Hier steht allerdings der Genetiv bei für.

türneystzewge, X gulden wert, vnd die wolt er im selber betzalen. d[amnum] X gulden.

Aus diesem Protokoll geht hervor, daß Friedrich Weinschröter für einige dem fränkischen Rittergeschlecht der Vestenberg angehörige Adelige Stech- und Turnierzeug bemalt, das heißt wohl Schilde und Pferdedecken mit Wappen verziert hatte. Für die Bezahlung der Arbeit war ein gewisser Seybrecht Ortolff als Selbstschuldner Bürge geworden, hatte dann aber die Bezahlung verweigert oder verzögert; aus der Verfolgung seiner Ansprüche war dem Kläger ein Schaden von 10 fl. erwachsen, dessen Ersatz er nun neben dem Arbeitslohn einklagt. Über den Ausgang der Sache liegt keine weitere Angabe vor.

Was sodann meine Vermutung über Vorname und Herkunft des 1311 erscheinenden Malers Weinschröter, den ich als Vater des Sebald bezeichnen möchte, betrifft, so lautete dieser Vorname vielleicht Hermann und stammte er aus dem ca. 25 km südöstlich von Nürnberg gelegenen Städtchen Hilpoltstein.[4])

Im Jahre 1311 erscheint er als »Winschroter maler«, wie oben mitgeteilt, als Bürge bei Aufnahme eines »Sifrit Glaser«.[5]) Dieser letztere ist nun vielleicht identisch mit einem Sifrit de Vtenhoven (= Uttenhofen, ein Dorf nordöstlich von Hilpoltstein), der im Jahre 1305 und dann wieder 1307 als Bürger aufgenommen wird,[6]) wobei im Jahre 1305 »Ekker de Lapide (= Hilpoltstein) et pictor de Lapide« und 1307 »Herman maler et Ekker« als Bürgen genannt werden.[7]) Daß der Letztgenannte »Herman maler« mit jenem 1305 erwähnten »pictor de Lapide« identisch ist, ergibt sich zweifelsfrei aus der Tatsache, daß in beiden Fällen derselbe Mitbürge (Ekker) bei Aufnahme desselben Sifrit de Vtenhoven aufgeführt wird.

Dürfen wir nun tatsächlich annehmen, daß der 1305 und 1307 erscheinende Sifrit de Vtenhoven mit jenem Sifrit Glaser von 1311 ein

4) In älterer Zeit stets nur »Stein« (Lapis) genannt. Den volleren Namen erhielt es später nach den verschiedenen Hilpolt von Stein, den letzten Besitzern der Herrschaft und Burg Stein. Siegert, Geschichte der Herrschaft etc. Hilpoltstein. Verh. des hist. Ver. v. Oberpf. u. Regensbg., Bd. 20 (1861).

5) K. Kreisarchiv Nürnberg, M. S. 314a, Neubürgerververzeichnis v. J. 1311: Sifrit Glaser, fidejusserunt Heinr[icus] Wusto sartor et Winschroter maler ante Michahel[is] sabbato (= 25. September).

6) Diese wiederholte Zulassung zum Bürgerrecht (ad concivatum) mit der Verpflichtung eine gewisse Anzahl von Jahren in der Stadt zu wohnen (residentiam habere in civitate) ist eine häufige Erscheinung in diesen ältesten Bürgerlisten.

7) Ebenda 1305: Sifrit de Vtenhoven, fidejusserunt Ekker de Lapide et pictor de Lapide Thome Cantuarien[sis] (= 29. Dezember).

1307: Sifrit de Otenhoven, fidejusserunt Herman maler et Ekker circa nativitatem beate virginis (8. September).

und dieselbe Persönlichkeit ist,[8]) so entstünde folgende Namensgleichung: pictor de Lapide (1305) = Herman maler (1307) = Winschroter maler (1311).[9]) Jener »Herman maler« mag übrigens ein Mann von Ansehen und allgemeinem Vertrauen gewesen sein, denn noch zweimal in den Jahren 1310 und 1312 erscheint er als Bürge bei der Aufnahme eines gewissen Ch. Oberlin und eines Fritz Schewezlant.[10]) Auch der 1309 als Bürge aufgeführte »Her[man] glaser« ist wohl mit ihm identisch.[11])

Albert Gümbel.

---

[8]) Im J. 1311 wurde auf Klage »Sifridi de Vtenhoven« ein gewisser Heinrich Nordelinger wegen Verwundung der Ehefrau des Ersteren aus der Stadt verwiesen.

[9]) Zu vergleichen wäre auch der Anm. 28 meines Aufsatzes erwähnte Herman Weinschröter v. J. 1370.

[10]) K. Kreisarchiv Nürnberg, M. S. 314a, Neubürgerverzeichnis v. J. 1310: Ch. Oberlin, fidejusserunt Herm[an] maler er Fritz Eppellin feria VIa ante Katerine (= 20. Novbr.). Auch dieser Oberlin stammte aus Hilpoltstein, wie aus einem Neubürgerverzeichnis vom Jahre 1322 (k. Kreisarchiv, M. S. 229) hervorgeht. Es findet sich dort vorgetragen: Oberlin de Lapide, fidejusserunt Fritz Arnolt et Fritz Eppellein in crastino Symonis et jude (= 29. Oktober). Vielleicht dürfen wir aus dieser Notiz noch weiter schließen, daß unser Maler Herman damals (1322) schon tot war, denn bemerkenswerterweise erscheint hier wiederum der gleiche Fritz Eppellein als Bürge wie im Jahre 1310 bei Aufnahme desselben Oberlin, nicht aber jener »Herman maler«, an dessen Stelle ein Fritz Arnolt getreten ist.

1312: Fritz Schewezlant, fidejusserunt Herm[an] maler et Heinricus Lohener Nicolai in crastino (= 7. Novbr.).

[11]) Ebenda 1309: Woffenberger et Reicherus, fidejusserunt Ch. Pilgrim et Herm[an] glaser sabbato ante Michahelis (= 27. Septbr.).

Zu Lucas Cranach.

Auf dem Holzschnitt Cranachs: Christus und die Samariterin (Lippmann 30) stehen bekanntlich an der Brunnenmauer die Buchstaben LVC. Zum Teil hat man angenommen, das seien die Anfangsbuchstaben des Namens L(ucas) v(on) C(ranach), hat sie demgemäß durch Punkte getrennt und auch wohl darin den Beweis dafür gesehen, daß Cranach durch den Wappenbrief von 1508 geadelt worden sei. Mit Recht erhebt Flechsig in seinen Cranachstudien (Band I S. 61) dagegen Einspruch. Der Adel war Cranach durch den Wappenbrief nicht verliehen. Flechsig geht noch weiter: Das LVC bezeichnet „nicht den Meister Lucas, der den Holzschnitt geschaffen hat, sondern den Evangelisten Lucas, bei dem die Erzählung von Christus und dem samaritanischen Weibe steht.“ Nun muß es ja freilich wunderlich erscheinen, wenn eine Signatur, die auf den Künstler bezogen werden kann, plötzlich nicht mehr auf ihn gehen soll, sondern auf die Quelle, aus der die Darstellung geschöpft ist. Immerhin scheint die Hypothese bei oberflächlichem Zusehen etwas für sich zu haben. Nichtsdestoweniger ist sie vollständig hinfällig; denn die Erzählung findet sich bei Lucas überhaupt nicht, sondern nur bei Johannes (Kap. 4). Man wird sich also schon daran gewöhnen müssen, das LVC als Künstlersignatur für Lucas Cranach gelten zu lassen. Ob eine Beziehung auf L(ucas) v(on) C(ranach) an sich gänzlich ausgeschlossen erscheint — da er »von« Cranach stammte, konnte er sich nach dem durchaus üblichen älteren Sprachgebrauch auch als von Cranach bezeichnen — wird sich schwer entscheiden lassen. Da er aber nach Schuchardt (I S. 17) in den Urkunden nur einmal so bezeichnet wird, so ist es nicht übermäßig wahrscheinlich.

Karl Simon-Posen.

Literaturbericht.

Malerei.

Robert Vischer. Peter Paul Rubens. Berlin, Bruno Cassirer 1904, 142 S.

»Ein Büchlein für unzünftige Kunstfreunde« hat Robert Vischer auf dem Titelblatt seine Arbeit zubenannt — eine Abwehr an diejenigen, die ein Buch nur auf neue Tatsachen hin ansehen. Wer aber so viel über einen Meister zu sagen weiß, wer, mehr noch, was er sagt, in so geläuterter Form sagt, darf darauf zählen, daß auch unter den Fachgenossen sich viele finden, die ihm mit Vergnügen folgen.

In der Charakteristik des Meisters, die nicht ganz die Hälfte des Buches umfaßt, wird nicht ein wesentlicher, für das Verständnis dieser grandiosen und völlig einheitlichen Persönlichkeit, die Rubens war, notwendiger Zug vermißt werden. Sein Entwicklungsgang, die Einflüsse, die er in Italien empfing, sein Verhältnis zur Natur und seine Auffassung von dieser sind mit breiten, meisterhaften, ja direkt Rubensschen Strichen dargelegt.

In einem »Beiwerk« überschriebenen zweiten Abschnitt gibt Vischer eine Auswahl von »pièces justificatives«. Hier kommt Rubens selbst, die Zeitgenossen und die namhaftesten Forscher zum Wort. Auf den sehr bedeutsamen Abschnitt »Sein Kolorismus«, S. 77—103, sei nachdrücklich hingewiesen.

Einige Hinweise sind in den »Anmerkungen« (S. 121 ff.) gegeben, und ein »Nachwort« legt die Anschauungen von Julius Lange über Rubens kurz und kritisch dar.

In einer Zeit, die an Einzelforschung so viel hervorbringt, erfreut eine knapp zusammenfassende, rein charakterisierende Darstellung, wie sie Vischer bietet. Freilich: nur wer seinen Stoff meistert, der findet auch so künstlerische Form. Daß jene Vorbedingung fehlt, trägt gewiß an vielem Mißlungenen in der Gegenwart die Schuld. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, kann Vischers Buch vorbildlich sein.

Es gehört zu denjenigen, die es bewirken können, daß das Interesse an der Kunstgeschichte nicht ganz erlischt — bei den »unzünftigen Kunstfreunden«.

G. Gr.

Kunsthandwerk.

Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Herausgegeben von **Otto v. Falke** und **Heinrich Frauberger**. Frankfurt a. M. 1904. Joseph Baer u. Co., Heinrich Keller. Mit 130 Lichtdrucktafeln, 25 farbigen Lichtdrucktafeln und 55 Textabbildungen.

Die vorliegende Publikation ist keineswegs nur ein Prachtwerk, welches dazu dient, die Kunstwerke, die eine glückliche Gelegenheit zusammengeführt hat, in Abbildungen festzuhalten und damit ein bleibendes Andenken in der Bücherwelt zu schaffen, sondern sie bedeutet sehr viel mehr, sie ist eine hervorragende wissenschaftliche Leistung und bringt zum ersten Male Ordnung in ein kunstgewerbliches Gebiet, dessen Erzeugnisse den kostbarsten Teil der mittelalterlichen Kirchenschätze ausmachen, das Email.

Dem Ausstellungsprogramm gemäß sind nur die deutschen Schmelzarbeiten herangezogen, doch sind es auch gerade diejenigen, über die man bisher am wenigsten feste Urteile besaß, während das byzantinische und das Limousiner Email schon eingehendere Behandlung gefunden haben.

Die Verfasser behandeln zuerst den Zellenschmelz auf Gold, dessen Glanzzeit in Deutschland in das Ende des 10. Jahrh. fällt. Die Ausstellung zeigte einige der bedeutendsten Stücke, wie den Trierer Andreas-Tragaltar. Da der Ursprung dieser Kunst byzantinisch ist, so besteht die Streitfrage hauptsächlich darin, ob die einzelnen Stücke byzantinischer Import oder in Deutschland gemacht sind. Die Entscheidung ist da nicht leicht, beides scheint nebeneinander hergegangen zu sein, manche Stücke sind zu roh, als daß sie für importiert gelten können, andere geben sich, wenn auch nicht als schlechte, so doch mindere Nachahmung besserer zu erkennen und lassen die besseren daher leicht als fremdes Vorbild erscheinen, zumal wenn auch die ornamentalen Formen durchaus byzantinisch sind, wie bei einzelnen Stücken des Andresaltares. Auch v. Falke kommt nicht überall zu einer absolut sicheren Entscheidung. Man hat hier zu wenig feste Anhaltspunkte. Wenn d. V. die Emails des Petrusstabes des Egbert von Trier als einheimisch betrachtet, weil sie sich der Form der Hülle genau anpassen, so mag dies wohl richtig sein, aber man könnte einwenden, daß durch die Theophano, der auch in diesem Buche ein großer Einfluß auf die Einbürgerung byzantinischer Kultur zugestanden wird, ebensowohl ein byzantinischer Goldschmied der Trierer Werkstatt zugeführt sein kann, und wenn andrerseits die Emails auf dem Aachener Evangeliendeckel (Taf. 7) für griechischen Import gehalten werden, weil sie eine Hinzufügung aus dem Ende des 10. Jahrh. bilden, während die übrigen Teile des Einbandes schon dem 9. Jahrh. angehören, so mag auch

hier die Zuweisung richtig sein, aber den Grund kann man hier erst recht nicht zugestehen, denn der Einband ist meines Erachtens vollständig einheitlich, aus der Zeit um 1000, auch gehört das Elfenbeinrelief zu den byzantinischen, deren Einführung erst seit dem Ende des 10. Jahrh. nachzuweisen ist und die getriebenen Goldreliefs haben zu starke Beziehung zum Aachener Antependium um das Jahr 1000, als daß man sie vor diese selbe Zeit zurückdatieren könnte. Daß die schleifenartigen Bänder sich auch schon in karolingischer Zeit, dort aber in gröberer Form, finden, kann dagegen nicht die Wage halten. Kunstgeschichtlich ist diese ganze Frage nicht sehr wichtig. Daß Byzanz die Lehrerin ist, ist klar; daß die Schüler es zu einer großen Fertigkeit brachten, zeigen ebenfalls noch Stücke genug; daß die Technik noch durch das elfte Jahrhundert gepflegt wurde, beweist die Serverinsplatte in Köln (Taf. 2). Die genaue Trennung im einzelnen spitzt sich zu einer Kennerfrage zu.

Von viel größerer Bedeutung ist die Behandlung des eigentlich abendländischen Grubenschmelzes. Der Verfasser legt in anschaulicher Weise dar, wie die Grundlage für alle die Wandlungen vom Zellen- zum Grubenschmelz in dem Wechsel des Materials beruht. Statt des byzantinischen Goldes nimmt man Kupfer, daher verschwinden die transparenten Emails, die Sparsamkeit des Metalles hört auf, und dickere Platten führen zum Einstechen der Gruben. Die Zellentechnik bleibt daneben, besonders bei geometrischen Ornamenten, bestehen und »gemischtes Email« gilt keineswegs als ein Zeichen der Übergangszeit, sondern bildet sich auch später durch praktische Anpassung an ornamentale Erfindung.

Die Methode, die der Verfasser befolgt, um Ordnung in die zahlreichen Tragaltäre, Reliquienschreine und Gerätschaften zu bringen, ist die einzig richtige. Er bildet Gruppen von formal und technisch übereinstimmenden Stücken und versucht dann die zusammengehörigen Arbeiten durch äußere Angaben bei diesem oder jenem Stücke zeitlich und örtlich festzulegen. Auf diese Weise gelangt er zu neuen und interessanten Resultaten. Als unbedingt wichtiges Zentrum stellt sich Köln heraus und zwar das Benediktinerkloster St. Pantaleon; hier laufen alle Fäden zusammen, es folgen dann Aachen, Trier, Hildesheim und neben Köln und unabhängig von diesem die Tätigkeit in der Maasgegend, mit ihrem Mittelpunkt wahrscheinlich in Lüttich. Siegburg, das bisher als eine Hauptquelle für die rheinischen Emails des 12. Jahrhunderts galt, wird entthront und den in Siegburg noch vorhandenen Werken eine fremde Provenienz zugewiesen.

Es glückt dem Verfassér nun auch, für die meisten Gruppen eines Künstlernamens habhaft zu werden, und so registriert er die Hauptwerke unter diese Namen, was dem Gesamtaufbau ein sehr festes und klares

Gefüge gibt. Dieses Zusammenfügen von Meistergruppen und Werkstattgruppen ist mit Freude zu begrüßen, es erleichtert die Übersicht und das sichere Urteil des Verfassers bringt uns das Verwandte zueinander. Ein etwas größerer Vorbehalt als der Verfasser zugesteht, scheint mir aber doch am Platz zu sein in bezug auf die Grenzen der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten. Hier scheint mir doch häufig ein größerer Nachdruck auf eine Teilung in Werkstätten oder wenigstens in Werkstattgenossen an Stelle der Konzentration auf einen zufällig erhaltenen Meisternamen nötig. Wenn hierauf im folgenden zuweilen hingewiesen wird, so tut dies der Hauptleistung, die im richtigen Gruppieren bestand, keineswegs Eintrag.

Wir lernen zunächst die Gruppe des Eilbertus Coloniensis kennen, der sich auf einem Tragaltar im Welfenschatz als Verfertiger nennt. Stilistisch schließen sich die Arbeiten zusammen in Aufbau und Ornamentik. Zu ihnen gehört der 1129 datierte Viktorschrein in Xanten, und so erhält die Gruppe ein festes Datum. Leider ist gerade dieses Werk in sehr schlechter Erhaltung auf uns gekommen und mit vielen späteren Zutaten versehen. Es bleiben nur die kleinen Pfeiler mit ihren ornamentalen Emails zur Vergleichung übrig. Diese aber sind so viel sorgfältiger in der Ausführung (ebenso wie die Kapitelle und Basen der Pilaster) und zugleich so viel abwechslungsreicher in den Motiven als die ganz einförmigen des Welfentragaltars, daß es mir zu gewagt erscheint, sie derselben Hand zuzuschreiben; auch die Verwandtschaft in der Schrift, auf die der Verfasser nachdrücklich hinweist, ist nicht größer, als daß sie auf gleiche Zeit und Gegend schließen läßt, einzelne Buchstaben, wie z. B. das R sind bei dem Xantener Schrein ganz individuell unterschieden. Und andrerseits wechseln auch oft bei ein und demselben Stücke die Schriften so sehr, daß man damit wenig scharf operieren kann.

Die Lokalisierung wird durch einen aus Köln stammenden Tragaltar im Darmstädter Museum genauer bestimmt, dessen Stifter sich Volbero nannte. Der Nachweis eines Benediktiners dieses Namens, 1117—1165 erst als frater, dann als custos und schließlich als Abt im Kloster St. Pantaleon, bestätigt diese Stätte als Ausgangspunkt der Arbeiten. Auch dieses Werk ist leider wiederum ziemlich dürftig in der Emailausstattung und bietet dafür nicht sehr viele Anhaltspunkte. Daneben wäre noch eine andere Stiftung desselben Mannes heranzuziehen, es ist eine hervorragend schöne Platte, die, aus ihrer ursprünglichen Zusammensetzung herausgelöst, offenbar von einem modernen Händler zur Restaurierung eines Limousiner Reliquiars im Berliner Kunstgewerbe-Museum (Sammlung des Prinzen Friedrich Karl) verwandt worden ist. Die Figuren der Kreuzigung, des Noli me tangere und der Frauen am

Grabe sind in Vergoldung ausgespart, Grund und gegenständliches Inventar emailliert, und zwar in selten vielfarbigen und zarten Tönen, wie dreierlei verschiedenem Grau, Türkis, Gelbgrün, Gelb, wenig gelblichem Rot und Weiß. Das sonst beliebte kräftige Blau fehlt ganz. Auch die rosa fleischfarbene Emaillierung der an den Figuren eingravierten Zeichnung ist etwas Außergewöhnliches. Der neben dem Kreuze stehende Märtyrer Ferrutius läßt darauf schließen, daß es sich um den Rest einer Stiftung für das Benediktinerkloster Bleidenstadt zwischen Mainz und Frankfurt handelt, wo die Gebeine dieses Heiligen aufbewahrt wurden. Auch hier ist der am Boden liegende Stifter einfach wie in Darmstadt als »Wolpero« (die etwas andere Orthographie spricht nicht gegen die Identität) bezeichnet, ohne Rangangabe; es müßte also auch diese Platte vor 1141 fallen, wenn die Annahme v. Falkes richtig ist, daß der bloße Name für den noch amtslosen Frater spricht. Der Stil der Figuren aber macht dies zweifelhaft, er steht schon den Fridericus-Werken sehr nahe. Jedenfalls wird das Bild der Technik im Kloster durch dieses Stück bedeutend erweitert.

Die Fridericusgruppe folgt der des Eilbertus. v. Falke teilt sie in eine ältere und eine jüngere, benennt aber beide nach demselben Meister, der sich auf dem der zweiten Gruppe angehörigen Maurinusschrein in Köln (aus St. Pantaleon) nennt, weil zwischen beiden doch so viele Ähnlichkeiten sind, daß sie nur als Phasen in der Tätigkeit desselben Mannes angesehen werden. Auch hier könnte man das Verhältnis von Werkstatt und Individuum verschieben, aber auch hier ist die Gruppierung an sich vollständig einleuchtend. Charakteristisch sind besondere spitzig gezackte Blattformen, Distel- und Eichenblatt ähnlich, wohl in versuchter Nachahmung des Akanthus, doch weichen dieselben in der zweiten Phase fleischigeren Blättern mit einfacheren Konturen. Es hängt dies wieder mit technischen Dingen zusammen, denn man fängt an, farbige Ranken auf farbigen Schmelzgrund anstatt des stehengebliebenen Goldgrundes zu setzen. Damit bekommt die Ornamentik einen ganz anderen Charakter. Auch der äußere Aufbau wird reicher, die Turm- und Kuppelformen werden beliebt. Das von Fridericus bezeichnete Stück, der Maurinusaltar, von dem viele Details in Abbildungen gegeben werden, ist zugleich auch die höchste Leistung des Schmelzwerkes, seine Entstehung wird um 1180 angesetzt und besonders in den großen Emailplatten der Erzengel ein Einfluß vom Deutzer Heribertschrein angenommen. Damit ist ein befruchtendes Element von auswärts festgestellt, denn der Heribertschrein wird als ein Produkt der Maasschule bestimmt. Der Verfasser schreibt ihn dem Godefroid de Claire zu, der seinen Hauptsitz in Lüttich gehabt haben soll, dann etwa zwischen 1150 und 1169 den

Deutzer Schrein, vielleicht in Deutz selbst, gearbeitet und schließlich in Maastricht eine Werkstatt gegründet hat. Die Gruppierung und Charakterisierung dieser niederlothringischen Werke des Maastales ist ein wesentliches Verdienst der Publikation, sie zeichnet auch schärfer den Umfang des rheinischen Emails. Das figürliche Email spielt in der Maasgegend eine größere Rolle, die Verwendung erstreckt sich weiter auf die verschiedensten Gegenstände des Kultus, während in Köln die Reliquienbergung fast den einzigen Anlaß bietet. Urkundlich verknüpft sich der Name des Godefroid allerdings nur mit einigen späten und wenig eigenhändigen Silbersarkophagen von 1173, das früheste datierte Werk derselben Richtung aber fällt schon in das Jahr 1145. Das Kloster Stavelot, reich an Schätzen, das bisher für viele dieser Arbeiten in Anspruch genommen wurde, verschwindet gegenüber Lüttich ebenso wie Siegburg gegenüber Köln.

Nun beginnen in Köln die großen prunkhaften Reliquienschreine vom Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts. Neue anonyme Meister treten auf, während Fridericus Hand noch an einigen dieser Werke mitgeholfen hat. Der Annoschrein in Siegburg entstand um 1183; der Albinusschrein um 1186 in S. Maria in der Schnurgasse stammt aus S. Pantaleon und bekräftigt durch seine genaue Nachahmung des Annoschreines die Ansicht, daß auch dieser aus demselben Kloster kam. Das gewaltigste Stück bildet der Kölner Dreikönigsaltar in der Form der dreischiffigen Basilika, dessen Herstellung sich durch Jahrzehnte hinzog und dessen Figuren schon das 13. Jahrhundert andeuten. Auch erreicht bei diesem Schrein das geometrische Ornament im Email, das mit dem Annomeister wieder einsetzt, eine starke Ausbildung und bleibt von jetzt an bis zum Verfall des Kölner Emails herrschen. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erlischt das Kupferemail hier überhaupt in der aufstrebenden Gothik. Die größere Verwendung des Silbers, die auf den farbigen Schmuck verzichtete, mag von Einfluß gewesen sein, wie der Verfasser angibt, mehr aber vielleicht noch die Neigung für Maaßwerk und Durchbrechung der Flächen.

Eine besondere Gruppe bilden die lothringischen Emails. Magister Nicolaus von Verdun hat 1181 und 1205 Werke signiert. Bei ihm liegt der Nachdruck auf der Zeichnung, die sich in rot und blau emaillierten Strichen auf der von blauem Grund umgebenen Goldfigur markiert. In der Behandlung der bisher besprochenen Gruppen vermißt man das nähere Eingehen auf die Emaillierung der gravierten Linien, die ebenfalls ihre Verschiedenheit hat, in den Farben wechselt, oft auch ganz fortbleibt. An die Werke des Verduner Meisters schließen sich solche von Trier und Koblenz. In der Identifizierung des Meisters der Trierer Reliquien-

tafel der Matthiaskirche und des Mettlacher Kreuzreliquiars kann ich dem Verfasser nicht folgen, jedenfalls scheint mir mit Clemen der Zeichner der Gravierungen doch zu ungleich im Stil und in der Qualität, wenn auch der Gesamtcharakter der Stücke auf lokale Zusammengehörigkeit weist.

Endlich werden die Aachener Münsterschreine behandelt und schon aus der Mischung Kölner Einflüsse mit solchen von der Maasgegend eine eigene lokale Tätigkeit konstituiert, bei der manche Eigenheiten hervorgehoben werden. Die Schreine dieser Gruppe gehören schon ganz dem 13. Jahrhundert an und bilden daher den Schluß der Entwicklung.

Neben diesem großen niederrheinischen Komplex, der alles Wesentliche der deutschen Emailherstellung umfaßt, werden in dem Buch dann noch einige Exkursionen in die westfälisch-sächsische Gegend gemacht. Schon in den Anfang des 12. Jahrhunderts fallen die Nielloarbeiten des Rogkerus von Helmershausen, dem das zweite Kapitel gewidmet ist. Für Paderborn sind die meisten seiner Arbeiten geschaffen. Sein Zeichenstil ist ein ganz charakteristischer.

Eine Abzweigung des richtigen Emails dagegen verlegt der Verfasser nach Hildesheim. Es gehören hierher Werke, die sich etwa an die Kölner Arbeiten um die Mitte des 12. Jahrhunderts anschließen, sich von diesen besonders durch kleine Metallstifte auszeichnen, die in dem ausgehobenen Emailbett stehengeblieben sind und auf der Emailfläche als unregelmäßige goldene Tupfen ercheinen. Auch in der Art der Zeichnung lassen sich Übereinstimmungen finden. Die Provenienz vieler Stücke aus Hildesheim (dies gilt beim Verfasser sonst allerdings nicht als Argument), die Anbringung Hildesheimer Heiliger und andere Beziehungen der Stücke zu Sachsen machen es höchst wahrscheinlich, daß Hildesheim der Herstellungsort dieser Stücke war. Der Verfasser beginnt seine Darlegung mit zwei Platten aus dem Hildesheimer Domschatz, die auf der Düsseldorfer Ausstellung waren. Es gehören dazu noch vier andere ähnliche Platten im Domschatz, die ebenso wie die publizierten viele figürliche Szenen enthalten und damit das Vergleichungsmaterial nicht unerheblich bereichern. Eine genauere Bestimmung des auf einem Stücke dieser Werkstatt knieenden Benediktinermönches »Welandus« steht noch offen. Nach ihm ist die Gruppe einstweilen benannt. Auch sie ist damit dem Orte Siegburg, dem Stücke derselben früher durch Graeven zugewiesen wurden, entrissen.

Man ersieht aus dem Referat, wie groß die Masse des Stoffes und wie verhältnismäßig übersichtlich seine Gliederung ist. Man wird von jetzt ab weniger im unklaren tappen, sondern dank diesem Buch auf der breiten Grundlage weiter bauen können. Im einzelnen wird sich

durch Einfügen neuer Stücke noch manches schärfer gestalten, einiges modifizieren, die Richtschnur im ganzen aber ist damit geschaffen. Und schon jetzt läßt sich an dem in der Publikation gebotenen Stoff, der in den ungefähr 200 Tafeln und Textabbildungen sehr bequem vorgelegt wird, neben der Untersuchung des Emails manche andere vornehmen, vor allem die der Entwickelung der Ornamentformen vom Anfang des 12. zum Anfang des 13. Jahrhunderts, wofür sich selten solches dem Entstehungsort und der Materie nach gleichartiges Material in guten Abbildungen beisammenfindet. Damit ist gesagt, daß das Buch über den speziellen Kreis seines Gegenstandes hinaus zu den wichtigen und nicht sehr zahlreichen Werken gehört, die die Geschichte der deutschen mittelalterlichen Kunst zu ihrem Aufbau durchaus nötig hat.

Adolph Goldschmidt.

Ausstellungen.

Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904.

Die altniederländischen und altdeutschen Gemälde.

Von **L. Scheibler.**

Von Frühjahr bis Herbst 1904 fand in Düsseldorf eine Gartenbau- und internationale Kunst-Ausstellung statt, woran sich eine kunsthistorische anschloß. Als Fortsetzung der von 1902, welche in der mittelalterlichen kirchlichen Kunst Westdeutschlands, hauptsächlich der plastischen, ihren Schwerpunkt hatte, enthielt die diesjährige meist westdeutsche Gemälde vom 14. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Zunächst waren es Erzeugnisse der Buchmalerei vom 7. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, die sehr zahlreich und gut vertreten war; das von P. Clemen verfaßte Verzeichnis enthält 121 Nummern (kurze Überblicke darüber von P. Schubring: Preuß. Jahrbücher 1904 II 58 und von A. Marguillier: Gaz. d. b.-a. 1904 Okt. S. 266—7).[1] Als Anhang dazu waren 16 Handzeichnungen vorhanden, aus Berlin und Dresden, die Ergänzungen zu den Tafelgemälden bildeten. Weitere kleine Abteilungen (Verzeichnisse von Paul Hartmann) enthielten Stickereien und Tapisserien, 15 Nummern, wovon sieben bis vor 1528, und Skulpturen, 20 Nummern; von diesen ist hervorzuheben die Bronzebüste Philipps des Guten, burgundisch, vom letzten Viertel des 15. Jahrhunderts (Stuttgart, Kgl. Schloß), worüber der Katalog das Nötige sagt. — Über die holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts wird ein Fachgenosse berichten[2]); ich behandle hier nur die früheren Tafelbilder.

Als das von der Ausstellung berücksichtigte Gebiet, worauf diese Gemälde entstanden, nennt die von Clemen verfaßte Einleitung des

[1]) Mir fehlte es an Vorkenntnissen und Zeit, um mich ins Studium der Miniaturen zu vertiefen; hoffentlich ist von Sachkennern diese außergewöhnliche Gelegenheit benutzt worden, namentlich zur Klarstellung der Vorgeschichte des Eyck-Stils.

[2]) Für die wenigen italienischen Bilder vgl. G. Frizzoni, Rassegna d'arte, Jan. 1905, S. 6—8; bei der Leda aus Neuwied billigt er Firmenichs Ansicht: Gian Pietrino.

Katalogs auf S. VII: vornehmlich den Niederrhein, Westfalen und die Niederlande; als Anhänge sind hinzugenommen: drei Hauptwerke vom Oberrhein und zwei Gruppen vom Mittelrhein (Hausbuch-Meister und ein Frankfurter Dürerschüler). Die Anwesenheit der übrigen oberdeutschen Bilder erklärt sich dadurch, daß sie aus westdeutschem Besitz stammen.

Ausstellungen von Gemälden, wo die »primitiven« nördlichen Schulen eine Hauptrolle spielten, hat es bisher in Deutschland und den Niederlanden erst wenige gegeben; am Niederrhein und in Westfalen nur: Köln 1855 und 1876, Bonn 1868, Münster 1879, Aachen 1903. Die gelungene und ergebnisreiche Brügger Ausstellung der Altniederländer von 1902 hat anregend gewirkt, so daß hoffentlich fortan solche Ausstellungen sich öfter wiederholen. — Es war ein Bestreben der Veranstalter, »die Hauptwerke eines Meisters, einer Schule, die gerade im Mittelpunkt des Interesses stehen, an einem Ort zu vereinigen« (Clemen in einem Artikel in der »Woche« Nr. 33 S. 1463). Leider war dies löbliche Bestreben betreffs der Werke einzelner Meister nur bei Jan Joest erfolgreich, indem die vielbilderigen Kalkarer Altarflügel sein Gesamtwerk darstellen (außer dem auch vorhandenen zweifelhaften Pfingstbilde). Bei den anderen am reichsten vertretenen Malern (Stefan Lochner, Severinsmeister, Bruyn d. Ä., die Dünwegge-Gruppe, Ludger tom Ring, Meister des Marientodes, Hausbuch-Meister, Cranach) fehlte eine beträchtliche Anzahl von Hauptwerken; doch mußten die Erforscher dieser Künstler schon für die mehr oder minder zahlreiche Auswahl dankbar sein. Betreffs der Reichhaltigkeit ganzer Schulen trat die westfälische beträchtlich hinter der kölnischen Schwesterschule zurück; hier wäre eine gleichmäßigere Vertretung erwünscht gewesen, indem beide im 15. Jahrhundert, namentlich in der ersten Hälfte, sich so nahe stehen, daß die Gelehrten öfters über die Herkunft solcher Werke uneins sind. Leider wurden von den wegen des Neubaues der Galerie zu Münster verfügbaren und gewünschten vielen westfälischen Bildern nur dreizehn hergegeben; aus naiven Geständnissen der journalistischen Berichterstatter ist zu ersehen, wie wenig »man« von der westfälischen Schule und ihrem Stillleben im Museum zu Münster und in westfälischen Kirchen und Sammlungen weiß.

Es hat wohl an Raum gefehlt, um alles zu erhaltende und der Aufstellung würdige unterzubringen, zumal die Kirchenbilder sehr umfänglich sind;[3]) hoffentlich ist bei der nächsten Gelegenheit viel mehr

3) Nur so war zu entschuldigen, daß der große Dortmunder Flügelaltar der Dünwegge so hoch angebracht war (viel höher als an seiner Stelle in der Kirche), daß sein Studium und die Vergleichung mit den verwandten Bildern sehr schwierig wurde (vgl. Voll Sp. 6).

Platz zu schaffen. Aus Raummangel erklärt sich auch, daß in der Auswahl etwas ängstlich der Geschmack der für die Primitiven erst zu gewinnenden Laien berücksichtigt wurde; man hätte sonst einen besonderen Raum mit minderwertigen Stücken für Spezialisten anfüllen und davor eine das Publikum abschreckende Inschrift anbringen können. Anderseits freilich ist anzuerkennen, daß kein Schund, namentlich nichts von den massenhaft angebotenen Fälschungen angenommen wurde. Einzelnen großen Sammlungen wurden besondere Kojen angewiesen: das hatte seine guten Gründe, aber auch den Nachteil, daß dadurch einige primitive Bilder zu weit von den zugehörigen getrennt wurden. — Betreffs zu hoher Aufstellung kam nur der eine genannte Fall vor und betreffs zu dunkler eines wertvollen Stückes ist nur die Pietà Nr. 159 zu nennen; an eine Fensterwand sollten überhaupt keine Bilder gehängt werden. Nicht immer war Sorge dafür getragen, die bemalten Rückseiten von Flügelbildern besichtigen zu können; z. B. war die viel diskutierte Mainzer Tafel Nr. 223 so befestigt, daß die wichtige Rückseite durchaus unzugänglich wurde.

Im ganzen waren gegen vierhundert Bilder zusammen; von den Sammlungen, die ihre Schätze hergegeben hatten, war am meisten vorhanden von: Konsul Weber (32 Gemälde), Frau Werner Dahl (28), Freiherr von Brenken (23), Frau von Carstanjen (19), Herzog von Arenberg (19), Fürst zu Salm-Salm (17), Westfälischer Kunstverein zu Münster (13), Fürst zu Wied (11), Frhr. v. Heyl-Herrnsheim (10), Karl von der Heydt (9), Geh. Kommerzienrat Michel (9), Großherzog von Hessen (8), Frau Dr. Virnich (8), Frau Prof. Bachofen-Burckhardt (7) und Prof. Dr. G. Martius (6). Nicht an Zahl, doch an Wert der Stücke glänzten die Beiträge von der Dresdener Galerie, Fürst Liechtenstein, Rittmeister von zur Mühlen, Fürst v. Hohenzollern, Galerie zu Straßburg und Familienanwartschaft Wesendonk; ferner die Gemälde aus Kirchen von Aachen, Dortmund, Essen, Kalkar, Kolmar, Köln, Linz, Soest und Xanten. Allen Besitzern von Privatsammlungen, sowie den weltlichen und geistlichen Körperschaften, die Einsicht, Nächstenliebe und Interesse genug hatten, der an sie gestellten Aufforderung zu entsprechen, gebührt der volle Dank der wenigen Kenner und der vielen Liebhaber alter Gemälde. Die anderen Besitzer guter Bilder sind hoffentlich bei nächster Gelegenheit zugänglicher; denn es fehlte allerhand, was man zu finden erwartet hätte; aber man darf den sachverständigen und tätigen Leitern der Ausstellung zutrauen, daß die Schuld nicht an ihnen lag.

Von diesen Herren ist zunächst Prof. Dr. Paul Clemen zu nennen, der Vorsitzende der Abteilung, welcher Hauptveranlasser der kunsthistorischen Ausstellung war und das Programm aufstellte. Seiner Energie

und Organisationsgabe, seinen amtlichen und persönlichen Verbindungen verdankt die Ausstellung eine Reihe ihrer schönsten Erfolge; ihm fiel großenteils die Aufgabe zu, Sammlungen und Einzelwerke anzuwerben. — Dr. Edmund Renard hatte als Schriftführer den umfänglichen Schriftwechsel zu bewältigen und die Einlieferung und Aufstellung der Kunstwerke zu überwachen. — Prof. Dr. Ed. Firmenich-Richartz stellte die Liste der zu erstrebenden Tafel- und Leinwandgemälde auf; auch ferner übernahm er die gesamte wissenschaftliche kritische Arbeit für diese Bilder und stellte seine Tätigkeit und gediegene Kennerschaft vollkommen in den Dienst des Unternehmens. Auf zahlreichen und ausgedehnten Reisen besuchte er entlegene Kirchen und Adelssitze zur Prüfung des Materials. — Ferner machte sich noch durch Anwerbung von Kunstwerken verdient: Direktor Dr. M. Friedländer (für Berliner und ausländische Sammlungen).

Der Katalog der verschiedenen Abteilungen ist allenthalben sehr gut aufgenommen worden[4]); Aug. Marguillier nennt ihn in der Gazette des beaux-arts »parfait à tous égards«. Das Verzeichnis der Gemälde von Firmenich enthält alle Angaben, die ein wissenschaftliches bringen soll, auch mit der nötigen Genauigkeit. Nur die Beschreibungen wären zuweilen durch größeren Verbrauch von »rechts« und »links« verwendbarer geworden: man würde dadurch eher ein Bild nach der bloßen Beschreibung identifizieren können. — Betreffs der Freiheit bei der Meister-Benennung bringt die Vorbemerkung Seite 2 den schwerwiegenden Satz: »Bei den Bezeichnungen mußte (vielfach) auf die Wünsche der Aussteller Rücksicht genommen werden« (das »vielfach« kam erst in der 2. Auflage hinzu). Das ist ja bei Ausstellungen bräuchlich; wir wollen uns schon freuen, daß der Verfasser doch ziemlich freie Hand hatte, namentlich bei den Primitiven. Es zeigt sich darin ein beträchtlicher Fortschritt gegenüber anderen Ausstellungen, z. B. den Londoner, wo die allertollsten Taufen der beati possidentes kalt lächelnd angenommen werden; ebenso war es ja beim offiziellen Katalog der Brügger Ausstellung, wo dann erst später ein kritischer all' den albernen Wust wegfegen mußte. In manchen Fällen hatte Firmenich die Freiheit, seine abweichende Ansicht wenigstens in einer Note auszusprechen; jedoch bleibt noch eine ziemliche Anzahl von zweifelhaften Zuschreibungen, wo eine solche fehlt. Bei meinen Rücksprachen mit ihm sind mir die meisten seiner anderweitigen Privatansichten bekannt geworden, doch habe ich sie auf seinen Wunsch

4) Nur Voll ignoriert den Katalog und seine Verfasser: er spricht immer nur von »man«; ich meine, grade die Kunsthistoriker müßten eine so treffliche Vorarbeit für ihre Studien dankbar anerkennen. — Übrigens ist dieser Gebrauch von »man« ein Unfug, weil verschwommen: man weiß nie, ob ein einzelner gemeint, oder einige, oder viele (dies „man“ grassierte im alten Pinakothek-Katalog Marggraffs).

nirgends erwähnt. Hoffentlich veranlaßt ihn mein Widerspruch gegen manche Katalogtaufen dazu, mit der Aussprache und Begründung seiner davon abweichenden Ansichten hervorzutreten. Übrigens enthält die im August ausgegebene zweite Auflage des Katalogs allerhand Zusätze und Änderungen, auch in der Meisterbenennung; bei der Eile, womit die erste fertiggestellt werden mußte, sind ihre wenigen kleinen sachlichen und anderen Irrtümer sehr erklärlich. — Ferner bringt Firmenichs Text zu dem Lichtdruckwerk[5]) manche wertvolle Zusätze zu den Bemerkungen über die Bilder im Katalog; fast jedes der aufgenommenen Werke ist hier historisch und ästhetisch gewürdigt. Ich konnte den Text noch für meine Besprechung des Katalogs verwerten und habe überall da auf ihn hingewiesen, wo er neues zur Bilderbestimmung sagt.

Die Fachgenossen werden mich vielleicht fragen, wie ich dazu komme, nach langer Unterbrechung wieder einmal über die nördlichen Primitiven zu schreiben. Das hat die Ausstellung zu verantworten, die ich zuerst nur aus alter Vorliebe für diese Maler besuchte; dann aber veranlaßte mich die lehrreiche Zusammenstellung altniederländischer, niederrheinischer und westfälischer Bilder, meine Attribuzlereien zu Papier zu bringen; dies namentlich wegen der dargelegten Beschaffenheit des Katalogs: teils offiziell gefesselt, teils wissenschaftlich kritisch. Zudem hat meines Wissens bisher noch kein grade in diesen Schulen Sachverständiger über sie Bericht erstattet, für Sachverständige.[6])

In der Ausstellung lernte ich einen Fachgenossen kennen, Dr. Freiherrn Eberhard von Bodenhausen, und war erfreut, meine Ansichten mit ihm austauschen zu können; er ist mit einem Werk über Gerard David und seine Schule beschäftigt und hat deshalb auch die anderen gleichzeitigen Niederländer gründlich angesehen, auf ausgedehnten Reisen. — Nach meiner Rückkehr kam ich mit Dr. Walter Cohen zu Bonn in nähere Beziehung, durch seine noch zu erwähnende Massys-Schrift; aus gleichem Grunde wie vorgenannter hat er sich eingehend mit denselben Meistern befaßt. Der Verkehr mit beiden Vertretern der jüngeren Generation war mir sehr wertvoll zur Auffrischung meiner arg eingerosteten

5) Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904, Meisterwerke westdeutscher Malerei und andere hervorragende Gemälde alter Meister aus Privatbesitz, herausgegeben von P. Clemen und E. Firmenich-Richartz. 90 Lichtdrucktafeln, Einleitung von Clemen (22 S.) und Bilderbeschreibung von Firmenich (42 S.). F. Bruckmann, München, M. 100 (die etwas klein bemessene Anzahl der Exemplare [150] ist schon erschöpft).

6) Während der Durchsicht der ersten Korrektur erhalte ich K. Voll's Artikel (Beilage z. Allg. Ztg. v. 20. Dez. Nr. 292); ich habe auf ihn in wichtigen Fällen nachträglich Bezug genommen. Wie alles von Voll, ist er sehr anregend; leider großenteils zu entschiedener Ablehnung.

Kenntnis dieser altniederländischen Maler und zur Bekanntschaft mit der neueren Literatur. Ich danke ihnen für ihre Belehrungen und habe ihre Ansichten öfters angeführt, da es immer meine Art war, das Bilderstudium kollegialisch zu treiben. Damit meine ich nicht gemeinschaftlichen Besuch von Sammlungen (wovon ich nicht gerade viel halte), sondern die Weise, bei schriftlichen Erörterungen über schwer zu bestimmende Bilder auch die Ansichten von achtungswerten Sachverständigen anzuführen und zu besprechen. Es kommt auf diesem schwierigen Gebiet ja nicht darauf an, zur Befriedigung unserer Eitelkeit nur unsere eigene Meinung zu verfechten und die befugter Fachgenossen zu ignorieren, sondern wir wollen durch Kollegialität im guten Sinne die Erkenntnis fördern.

Niederländer des 15. Jahrhunderts.

138. Der Engel der Verkündigung (Worms, Frhr. v. Heyl): »Niederländ. Meister um 1430«; beachtenswert wegen der Frage über die niederl. Malerei vor dem Genter Altar.

140. Stehende Madonna vor Brokatvorhang (Wewer, Frhr. von Brenken): »Niederl. Meister Mitte 15. Jahrhunderts«; ich sehe wie der Katalog hier eine Mischung der Eyck- und der Lochnerart; das tüchtige und sehr eigenartige Bild braucht aber nicht gerade niederländisch zu sein, sondern könnte auch einer anderen, wenig bekannten Schule angehören, z. B. der französischen.

139. S. Petrus als Papst in Kirche thronend nebst Stifter (Darmstadt, Freifrau v. Heyl, früher Köln, Frau Stein): »Nachfolger des Jan van Eyck« (Text S. 22: »später Nachfolger«); auffallend hell und graulich gehalten, Behandlung ziemlich eingehend und zart, etwas weich. Einige finden entfernte Beziehung zu P. Cristus; Voll, Beil. Allg. Ztg. 1904, S. 333: verwandt zwei Bildern in Aix und Dijon in Art des Flémallers.

141. Gottvater zwischen vier Heiligen stehend (Aachen, Museum): »Meister von Lüttich um die Mitte des 15. Jahrhunderts«. Der Katalog ist hier derselben Ansicht wie Aldenhoven (Gesch. der Köln. Malerschule 1902, S. 409, Note 332), der das Bild »vielleicht aus der Lütticher Schule stammend« nennt, im Hinblick auf eine Madonna mit drei Heiligen und Stifter in S. Paul zu Lüttich (cit. S. 200—201 und Note 331) mit dem 1459 verstorbenen Stifter. Aldenhoven glaubt, der Kölner Meister der Verherrlichung Marias (von dem Nr. 26 und 27 der Ausstellung) sei wegen seiner Beziehung zu diesem Lütticher Bilde aus der dortigen Schule hervorgegangen. Ich hatte schon in den achtziger Jahren, als ich das Aachener Bild auf einer Berliner Auktion sah, eine entfernte

Verwandtschaft mit dem genannten Kölner Meister zu sehen geglaubt und halte daran auch jetzt fest. Auf der Brügger Ausstellung war die Lütticher Tafel als Nr. 5 (phot.); Friedländer nennt sie (Rep. 1903 S. 4) »derb, provinziell zurückgeblieben« und geht auf Aldenhovens Ausführungen nicht ein.

143. Jesus als Knabe unter den Schriftgelehrten, 38 × 26 (Nordkirchen, Hzg. von Arenberg): »Schule von Brabant, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts; Nachfolger des sogen. Meisters von Flémalle«; sehr lebhafte und ausdrucksvolle Bewegungen und Mienen, diese etwas übercharakteristisch; im allgemeinen mit Weyden zusammenhängend.

172. S. Michael als Seelenwäger (Bonn, Frau Dr. Virnich): Brüsseler Meister von 1530; die Gestalt schließt sich an Rogers Erzengel in Beaune an«. Letzterem stimme ich zu: es ist wohl eine freie Nachbildung; die Entstehungszeit setze ich früher an, noch ins 15. Jahrh.; Färbung etwas trocken. Bodenhausen (ähnlich W. v. Seidlitz): »Beziehung zum Flémaller, dem weit näher als dem Weyden; von derselben Hand wie die trauernde Magdalena der Sammlung von Kaufmann (Nr. 2)«.

144. Verkündigung, 47 × 28 (Paris, Ch. Sedelmeyer): »Brabanter Schule um 1470; Schulwiederholung nach Weyden, Louvre Nr. 595«. Gemeint ist das größere Breitbild im Louvre (nicht das kleine Hochbild), besprochen von Firmenich in Z. f. bild. K. N. F. X 140, bei dem er gegen die Flémallisten die Urheberschaft Weydens verteidigt; auch ich hatte es schon 1877 so bestimmt. Von einigen (z. B. Bodenhausen) wird das Louvrebild mit der Turiner Heimsuchung zusammen in die bekannte Gruppe der kleinen Feinbilder gesetzt (s. Firmenich l. c. 136 II bis 140), die teils für Weyden, teils für einen bestimmten Nachfolger dieses Meisters, teils des von Flémalle gehalten wird. — Das Bild der Ausstellung scheint mir richtig bestimmt; die Ausführung ist ziemlich fleißig, der Ausdruck kleinlich.

149. Madonna thronend vor Teppich in Garten (Wewer, Frhr. v. Brenken): »Vlämischer Meister um 1500; Komposition auf Weyden zurückgehend«. Es ist ein leidliches Beispiel der vielleicht auf ein verschollenes Original Weydens zurückgehenden späteren Kopien, wovon der Katalog die bei Earl of Crawford, Frhr. v. Oppenheim zu Köln und im Liller Museum nennt.[7]) Weales Benamsung des Kölner Bildes als

7) Abbildungen in Gaz. des b.-a. 1904, 1. Okt. S. 315, nebst der eines weiteren Exemplars, kürzlich der Liller Galerie geschenkt. — Der Text von François Benoit ist in Art der Frères Ignorantins auf dem Gebiet der Altniederländer, die im vorigen Jahrhundert zu Paris und Brüssel tonangebend waren. Ich dachte, jetzt sei man in Paris bald so weit wie in Gent, d. h. daß Artikel von so unberufener Hand in einem geachteten Fachblatt unmöglich wären.

G. David war eine seiner berüchtigtsten Davidtaufen (vgl. v. Tschudi, Rep. 1893, 106 unten bis 107 oben; Friedländer, dort 1900, 247 und 1903, 11). Hulins Vermutung: Meister der Brügger Lucialegende (Krit. Brügger Kat. v. 1902, zu Nr. 114 und 132) ist wohl zu verwerfen. Ein noch nicht erwähntes Exemplar ist im Dom zu Burgos, als Mittelstück eines Triptychons; hier ist hinzugefügt: ein Engel, der einen Fayenceteller mit Trauben bringt und zwei musizierende (Mitteilung von W. Cohen, nach Photographie).

146. Sündenfall (Schloß Frens, Graf Beissel von Gymnich): »Vlämische Schule um 1480«; ferner eine Anmerkung von fünf Zeilen über das Verhältnis zu Goes' Wiener Bild, der ich mich in allem anschließe. Das Stück hat nur Interesse wegen der Beziehung zum genannten von Goes; die Ausführung ist untergeordnet. Abbildung in Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 4 III 40.

242—243. Das Leben des Benediktiners S. Bertin (Neuwied, Fürst zu Wied): »Simon Marmion«. Dies umfangreiche Werk war die Pièce de résistance unter den hiesigen niederländischen Bildern des 15. Jahrhunderts; seine Anwesenheit war sehr erfreulich, wenn es auch mehr auf die Pariser Ausstellung der primitiven Franzosen gehört hätte. Übrigens kann ich (ebenso Bodenhausen) es nicht ganz so hoch stellen wie das meist geschieht. Ich halte den Meister für einen tüchtigen, zwischen Jan van Eyck und D. Bouts stehenden Maler, der in der Feinheit der Ausführung die Hauptmeister der Schule erreicht, jedoch nur ein geschickter Anempfinder ist, welcher den sechs Hauptmeistern (Eyk, Weyden, Bouts, Goes, Memling, Geertgen) weder an Wert noch Eigenart gleichkommt. Voll Sp. 8 wagt hier die Andeutung, es könnten Jugendwerke Memlings sein; dagegen lehne ich eine nähere Beziehung zu Memling ab. Voll behauptet ferner, die Bilder hätten »ziemlich allgemein enttäuscht«; als echter Subjektivist hält er seine Ansicht für die allgemeine (siehe zu Jan Joest).

145. Flügelaltärchen: Christus und Maria dol. (Aachen, Dr. Adam Bock): »Aelb. Bouts, der Meister der Himmelfahrt Mariae; die Gemälde der Flügel [innen Renaissancerahmen mit lat. Gebetsformeln, außen Verkündigung] von geringerer Qualität«. Ferner wurde von Firmenich das Werk eingehend gewürdigt in seinem Aufsatz über den Meister (Denkschrift des Suermondt-Museums, Aachen 1903, S. 21—27, mit guten Abbildungen); dort heißt es (S. 23): »Sie dürften durch Ursprünglichkeit der Empfindung, an Vollendung der Ausführung allen weiteren Exemplaren überlegen sein usw.« Ich bin wegen der außergewöhnlichen Güte dieser Exemplare erst allmählich auf den Meister gekommen. Über die Verkündigung der Rückseiten sagt Firmenich S. 25: »Die Kompo-

sition erinnert in manchen Zügen an Nr. 446 in Petersburg, das der Katalog mit der Münchener Darstellung in Verbindung setzt« [?]. H. v. Tschudi bespricht den Maler im Berliner Galeriewerk, Altniederländische Schule S. 23—24. Paul Heiland, in seiner erstaunlich sachverständigen und eingehenden Dissertation von 1903: »Dirk Bouts und die Hauptwerke seiner Schule, ein stilkritischer Versuch« behandelt den Meister ausführlich (S. 156—165), macht aber den gewagten Vorschlag, die ihm bisher (seit c. 1880) zugeschriebenen Werke unter zwei Hände zu verteilen: einen Goesschüler und einen Boutsschüler.

147. S. Hieronymus büßend in Landschaft (Basel, Frau Prof. Bachofen-Burckhardt; früher M. Schubart): »H. Memling«; vgl. Friedländer, Rep. 1902, S. 20 (Brügger Ausstellung Nr. 86): »echt, aus der mittleren Periode«. Auch ich habe die Echtheit nie bezweifelt, während sie bei der Auktion Schubart 1889 noch viel Widerspruch fand. Freilich gehört das Bild zu seinen weniger erfreulichen: die Haltung ist schwächlich, der Ausdruck beschränkt. Friedländer, Rep. 1899, 503; Kämmerer, Mlg. S. 116; Voll, Kunstchronik 8 Nov. 1900, 117: Schule.

147a. Madonna, Halbfigur hinter Brüstung, 0,225 × 0,18 (Köln, Erben Bourgeois): »Schule Memlings, in Anlehnung an Marienbilder M.s, vornehmlich das Niewenhove-Diptychon«. Diese »Anlehnung« zeigt sich nur beim Kinde (aber von der Gegenseite und mit Ausnahme des linken Unterschenkels) und in den Händen Marias. Daß das Kind nach der großen Zehe greift, ist bei Memling vereinzelt und wohl von Bouts entlehnt. Mir scheint besser, das Bildchen »Werkstatt Memlings« zu nennen, da es genau in seiner Art ist, nur ein wenig schwächer.[8]) Hier gilt, was Voll und Gefolge betonen, mit Recht, daß gerade bei einem so fruchtbaren und beliebten Meister wie Memling möglichst scharf zwischen eigenen Werken und guten Nachahmungen zu scheiden ist (Beil. z. Allg. Ztg. 1902 Nr. 223 S. 613 oben; 1903 Nr. 156 S. 91 II; 1899 Nr. 172—173).

142. Madonna von zwei Engeln gekrönt (Aachen, Museum): »Brügger Meister der Ursulalegende«, nach Friedländers Zusammenstellung seiner Werke (Rep. 1902, 22). Es mag dieser Meister sein, da er zu den neu aufgestellten gehört, in deren Kenntnis ich erst ein Anfänger bin; jedoch wundre ich mich, daß Friedländer bei ihm nur von Beeinflussung durch Memling redet; im Aachener Bilde wenigstens sehe ich viel mehr von Weydens und am meisten von Goes' Art; die Nardus-Madonna steht freilich dem Memling näher.

[8]) Im Auktionskatalog Bourgeois (Köln 1904 Nr. 53 S. III u. 30) mit Lichtdruck heißt es »Meister der Ursulalegende«, wie ein in Zeichnung sehr ähnliches Bildchen Nr. 54, 0,27 × 0,21, das Memling viel ferner steht (Original mir unbekannt).

148. Kreuzigung 0,33 × 0,265 (Leipzig, H. Felix) »Niederländischer Meister des 16. Jahrhunderts, zur Bildergruppe gehörig, die M. Coffermanns zugeteilt wird«; vgl. Friedländer, Repert. 1897, 414.

160. Madonna und Engel unter Steinbaldachin (Enghien, Herzog von Arenberg): »Meister von Brügge, Mitte 16. Jahrhunders«; wie das in der Note genannte Münchener Bild eine spätere Kopie, vielleicht auf R. v. d. Weyden zurückgehend.

Niederländer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

I. Brügger (Archaisten).

150. Madonna, große Halbfigur auf blauem Grund, 81 × 62 (Paris, Ch. Sedelmeyer): »Gerard David«; die zweite Auflage des Katalogs bemerkt, daß v. Tschudi und Bredius das Bild »bestimmt für Adriaen Ysenbrant« (Pseudo-Mostaert) halten. Bodenhausen, der die Bilder G. Davids und seiner Schule umfassend kennt, urteilt so: »Keinesfalls vom Meister selbst; steht Adriaen Ysenbrant (wie das Bild auch im Frühjahr beim Besitzer hieß) sehr nahe, ohne daß die Zuschreibung mit voller Bestimmtheit erfolgen kann. Ebenso stark sind jedenfalls die Beziehungen zu Albert Cornelisz, von dem das beglaubigte Engelsbild in S. Jakob zu Brügge, gemalt 1517—22 nebst Gehülfen«. — Diese Brügger Tafel war auf der dortigen Ausstellung Nr. 170, Tafel 56 des Prachtwerks; der Maler ist ein dem Ps.-Mostaert paralleler, etwas geringerer David-Schüler. Das Bild wirkt durch die ganz gleichförmigen unzähligen jugendlichen Engelfiguren recht langweilig; auch die fünf anderen Figuren zeigen wenig Gabe für Charakteristik, worin der Maler selbst von Ps.-Mostaert stark übertroffen wird. — Bei der Madonna von Sedelmeyer schwankte ich zuerst zwischen G. David und Ps.-Mostaert; nach einer Besprechung vor dem Bilde mit Bodenhausen gab ich ihm insofern recht, daß der Maler ein dritter, beiden verwandter sein könne. Bei der großen Gleichförmigkeit der Brügger Archaisten ist es nur einem Spezialisten dieser Schule möglich, die Werke G. Davids von seinen Hauptschülern und diese unter einander genügend zu unterscheiden.

159. Pietà in Landschaft (Bonn, Karl Röttgen): »Brügger Meister um 1530« (1. Aufl.: »Flandrischer« etc.). Dies hervorragende Bild kenne ich seit 1880; es hatte leider einen dunklen Platz an der Fensterwand. Ich setze es wie voriges in die nächste Umgebung G. Davids; schon die Komposition weist darauf hin: zu vergleichen die Pietà der Sammlg. Kaufmann und die Beweinung auf dem Hauptwerk Ps.-Mostaerts in Brügge (vgl. P. Heiland, D. Bouts S. 140). Bodenhausen bemerkt: »Das

gute Bild entstammt dem weiteren Einflußkreise G. Davids, Brügge 1530—40«.

195. Großer Flügelaltar: Gefangennahme Christi; Innenseiten der Flügel: schwebende Engel mit Leidenswerkzeugen (Dresden, Galerie): »Holländischer Meister um 1500«. Woermanns Dresdener Katalog (3. Aufl. 1896 S. 283) enthält Nachrichten über die Geschichte des Werkes, das von 1604 an in Wittenberg nachweislich ist; wahrscheinlich war das Altarwerk schon viel früher dort, da die Außenseiten der Flügel zwei Heilige in Art der Frühwerke Cranachs zeigen; ferner erwähnt Woermann meine frühere Ansicht: Geertgen van Haarlem, die er nicht billigt; er bestimmt es wie der Düsseldorfer Katalog und stellt von näherem nur fest: »eine Schulverwandtschaft mit Gerard David«, was auch Friedländers Ansicht. Bekanntlich hat dieser seit Mitte der neunziger Jahre eine Bildergruppe zusammengestellt, die sich enger an die Holländer, besonders Geertgen, anschließt, als Davids Gerichtsbilder von 1498, die bisher als seine frühesten galten. Zu jenen Frühwerken Davids hat nun das Dresdener Nachtstück auch nach meiner jetzigen Ansicht Beziehungen, aber doch nicht so, daß man genötigt wäre, dieselbe Hand anzunehmen; für David scheinen mir die Körper etwas lang, Bewegungen und Mienen teilweise zu lebhaft. Zu untersuchen wäre die Beziehung zu den Frühwerken Mabuses (vgl. Dülberg, Leydener Malerschule, S. 33, Note), an deren erschöpfender Zusammenstellung und zeitlicher Anordnung es noch fehlt; nach der Photographie des Dreikönigsbildes in Castle Howard zu urteilen, lehnte sich Mabuse in Frühwerken stark an David an. Auch die Ölbergszene hinten links erinnert lebhaft an die gleiche Nachtszene der Berliner Galerie Nr. 551A, die der Katalog jetzt als zweifelloses Werk aus Mabuses Jugendzeit erklärt, nach Übereinstimmung mit genanntem englischen Hauptbilde. Dagegen findet sich keine nähere Übereinstimmung mit den Nachtszenen auf Jan Joests Flügelbildern. Es ist ein Hauptwerk der niederländischen Schule um 1500, schon allein wegen der meisterhaft durchgeführten nächtlichen Beleuchtungseffekte.

153a. Stehende Madonna in Architektur vor Landschaft, 22 × 17 (Berlin, Otto Feist): »Meister der sieben Schmerzen Mariä; freie Kopie nach Eycks Antwerpener Bild«. Firmenich folgt hier der Benennung dieses Meisters, welche Weales und Hulins Kataloge der Brügger Ausstellung geben; ich ziehe vorläufig die Bezeichnung Pseudo-Mostaert vor, da es hoffentlich gelingt, ihm den festen Namen Adriaen Ysenbrant zu sichern. Das ungewöhnlich häufige Vorkommen der Bilder dieses Malers und solcher in seiner Art muß uns veranlassen, hier besonders kritisch zu verfahren. Diese Madonna ist in Figuren und Landschaft eines seiner feinsten kleinen Bilder; die Landschaft ist im allgemeinen Patinir-

artig, aber mit wesentlichen Unterschieden: die großen Lichter sind teils effektvoller, teils weicher als bei Patinir (vgl. zu Nr. 168); Bodenhausen: »bestimmt Ysenbrant, eines seiner besten Werke«.

153. Brustbild der Maria Magdalena (Frankfurt, Fritz Gans): »derselbe«; auch ich sehe hier ein typisches Werk der gewöhnlichen späteren Zeit dieses Meisters, wo er seinem Lehrer G. David nicht mehr so verwechselbar nahe steht wie früher. Bodenhausen: »nicht ganz sicher, ob Ysenbrant oder Albert Cornelisz näher stehend«.

151. Halbfigur der Madonna nebst vier Engeln (Aachen, Louis Beissel): »derselbe«; zwar in Art des Meisters, aber höchst wahrscheinlich kein Original; vielleicht eine leidliche, etwas spätere Kopie (um 1550). Am meisten widerspricht ihm die Landschaft: flüchtig hingewischt und wesentlich moderner gehalten. Bodenhausen: »Schulkopie nach einem Nachfolger G. Davids« (siehe zu Nr. 162).

154. Flügelaltar: Anbetung der Könige; Flügel, innen: Geburt, Darstellung; außen: Verkündigung in Grisaille (London, Durlacher brothers) »Brügger Meister, Beginn des 16. Jahrhunderts«. Es wurde kürzlich von Friedländer ausführlich behandelt (Jahrb. d. preuß. Kunstslg. 1904, 114—8; vorher Rep. 1900, 251); er liefert den dankenswerten Nachweis, daß der älteste König wahrscheinlich auf ein verschollenes Original von Goes zurückgeht, von welchem Bilde in Berlin und München (hier von G. David) spätere Nachbildungen. Den Urheber unseres Altärchens bestimmt er als »Brügger Meister um 1510, verwandt mit Pseudo-Mostaert« (was auch meine Ansicht); es stehe nahe dessen Flügelaltärchen mit Darbringung in Brügge, S. Sauveur (dortige Ausstellung Nr. 184). Friedländer wie Firmenich (Note im Katalog mit Hinweis auf Mabuses frühes Dreikönigsbild) scheinen den Wert dieses leidlich tüchtigen Werkes etwas zu überschätzen, das schon die vielen vom Katalog erwähnten Entlehnungen in schlechtes Licht setzen (ebenso Bodenhausen).

152. Drei Heilige in Landschaft, hinten Kreuzigung (Paris, Ch. Sedelmeyer): »Meister der sieben Schmerzen Mariä«; dies ist auch Friedländers und Hulins Ansicht (bei Gelegenheit von Nr. 185 der Brügger Ausstellung). Der erste stößt sich dabei freilich etwas am schwärzlichen Ton; ich finde diesen für Pseudo-Mostaert so auffallend, daß ich lieber an die Sippschaft Claessens denke (ähnlich Bodenhausen: »später Nachfolger Ps.-Mostaerts«). Schreiend falsch (à la Wauters und Hasse) ist diesmal Hulins Ansicht: »Frühwerk Ps.-Mostaerts«, dessen beide Münchener frühen Bilder er dabei wohl vergessen.

170. Große Madonna vor Landschaft (Bonn, Prof. Walb) »Flandrischer Meister um 1520«; ich setze es weit später, um 1550 (ebenso Bodenhausen: »starke Beziehungen zu A. Benson« und W. Cohen), der Rich-

tung der Claessens verwandt, jedoch, neben deren Vorbildern G. David und Ps.-Mostaert, auch raffaelischen Einfluß zeigend. In der Landschaft sieht man schon das bräunliche Grau, das ursprünglich Blau war; auch die Figuren wirken recht archaisierend, doch ansprechend.

II. Antwerpener.

a) Quinten Massys[9] und nächste Nachfolger.

162. S. Johannes Ev. und S. Agnes, je 47 × 13 (Berlin, Frau von Carstanjen): »Q. Massys«. In einer Note von zwölf Zeilen wendet sich Firmenich gegen diese von mir zuerst ausgesprochene Benennung. Freilich sind die Ansichten der Sachverständigen geteilt: für Massys sind ferner Friedländer, Hulin, Bodenhausen, W. Cohen; gegen ihn: v. Tschudi, Glück, Firmenich (die Namen von Fachgenossen, die ich auf diesem Gebiet nicht für genügend berufen halte, habe ich ausgelassen). Gegen Firmenichs Einwände spricht schon Walter Cohen in seinen »Studien zu Q. Metsys« S. 83[10]); ersterer legt Wert darauf, daß die Tafeln schon früh mit einer (geringen) Brügger Madonna (Nr. 151 der Ausstellung) zusammengerahmt wurden; mir scheint das unerheblich, da es nicht ursprünglich geschehen zu sein braucht.[11]) Zwei von denen, welche für Massys sind, haben betreffs der Landschaften Bedenken; Friedländer (Repert. 1903, 37) sagt: »sie erinnern an Patinir«, und W. Cohen: »die Landschaft von Patinir«; er ist jedoch nach erneuter Untersuchung hiervon nicht mehr so überzeugt. Nach Prüfung dieser Frage gebe ich zu, daß Mittelgrund und Ferne nicht der gewöhnlichen Art von Massys entsprechen, dagegen etwas dem Patinir Verwandtes haben (besonders im dunkeln Ton); das genügt aber nicht, um die Landschaften für eher von Patinir als von Massys zu halten. Der Baum gleich hinter Agnes spricht sogar sehr für Massys und gegen Patinir. Betreffs der Figuren sehe ich nicht den geringsten Grund, sie dem Massys abzu-

9) Da Massys, obgleich von Löwen ausgegangen (sowohl nach Geburt wie Kunstweise), doch seine Haupttätigkeit erst in Antwerpen entfaltete, halte ich die Antwerpener Schreibart Massys für besser als die Löwener Metsys.

10) Diese im Sommer 1904 erschienene Schrift (Bonn, Friedr. Cohen, gr. 8° 91 S.) bringt viel neues, das mir zudem richtig scheint; überhaupt steht sie über dem Durchschnitte der kunsthistorischen Doktorarbeiten.

11) Einige halten den Maler für einen guten Brügger Meister unter Massys' Einfluß. — Für die Schwierigkeit der Bestimmung spricht, daß zwei der Genannten umgesattelt haben: Tschudi von für zu gegen, Bodenhausen umgekehrt. Dieser hat kürzlich in der Kreuzigung (Antwerpen, Meyer van den Bergh) das fehlende Bindeglied kennen gelernt; er hält sie für eigenhändig, im Gegensatz zu den gleichen Darstellungen in London und Slg. Liechtenstein.

sprechen, und zwar gehören sie seiner bekanntesten Periode an, der des Brüsseler und des Antwerpener Altars, um 1510.

163. Bildnis eines Chorherrn vor Landschaft (Wien, Fürst Liechtenstein): »Q. Massys«. Ein Meisterwerk in jeder Beziehung (vgl. die eingehende Würdigung von Bode, Graph. Künste 1895, 120). Dies Bildnis läßt es tief bedauern, daß von Quinten so wenig unzweifelhaft echte nachgewiesen sind, denn es steht in der Auffassung auf der vollen Höhe der besten von Dürer und Holbein und übertrifft sie in der malerischen Wirkung. W. Cohens genannte Schrift zählt im »Versuch eines Verzeichnisses der echten Gemälde von Q. M.« S. 81—91 nur sechs echte Bildnisse auf (Frankfurt, Longford Castle, München, Frau André in Paris, Fürst Stroganoff in Rom, Wien), die der Verfasser außer denen in England und Rom selbst kennt. Das Bildnis des Jehan Carondelet in München (Pinakothek Nr. 133), das wohl auf meinen Vorschlag (persönlich an Bayersdorfer) dort seit etwa 1884 als M. gilt (früher »H. Holbein d. J.«), wird von Cohen anerkannt.[12]) Das Erasmusbild von 1517 bei Fürst Stroganoff in Rom sah ich 1886 in München; Bayersdorfer hielt es für eigenhändig; dagegen notierte ich mir: »Recht fein, aber eher alte Kopie nach einem Original von M.«

164. Beweinung (Bonn, Frau Dr. Virnich); »Nachfolger des Q. Massys«; ferner bemerkt der Katalog: »Von derselben Hand in der Berliner Galerie eine Magdalena« (aus Lucca, Gal. Mansi).[13]) Diese halte ich für wesentlich besser, und die Beweinung nur für ein mäßiges Erzeugnis aus Massys' Nachfolge; der Ausdruck ist hier teils etwas kleinlich, teils karikiert (auf die »Bles«-Gruppe deutend). Beziehung zur Magdalena zeigt sich nur in der dunkeln Färbung und der glatten, harten Behandlung.

164a. Beweinung (Kleve, Wilh. Mertens) »Nachfolger des Q. Massys«; hat in den Figuren Verwandtschaft mit dessen Frühwerken.

210. Brustbild eines alten betenden Mannes, von vorn (Rotterdam, Dr. Lanz); »Art des P. Brueghel«; nach Mitteilung von W. Cohen ist es eine Kopie nach einem der »beiden Heuchler«, einem unbekannten Original des Q. Massys, wovon Cohen drei alte Kopien nennt (siehe seine Massysschrift S. 89). Die Malweise erinnert allerdings an P. Brueghel.

158. Heilige Familie nebst zwei weiblichen Heiligen (Darmstadt, Großherzog von Hessen: »Brügger Meister um 1520«; nach Note:

[12]) Vgl. Friedländer, Berliner Galeriewerk, Niederländische Schule des 16. Jahrhunderts, S. 36: nicht Massys, wie zwei Bildnisse derselben Hand.

[13]) Näher ausgeführt von Friedländer, Berliner Galeriewerk, S. 32—33. — Meiner Ansicht ist W. Cohen; die Berliner Magdalena hält er für ein gutes Bild in Massys' Art; früher galt sie allgemein als von ihm selbst.

nahe dem Meister von Saint-Sang. — Helles, ziemlich flaues Bild unter vorwiegendem Massys-Einfluß, mit entfernter Beziehung zu dessen genanntem Brügger Nachfolger.

157. Männliches Bildnis (London, Colnaghi u. Comp.): Brügger Bildnismaler um 1525«; Friedländer hat in Rep. 1902, 28—29 vier Bildnisse dieses mäßigen, beschränkten Malers zusammengestellt; er hält ihn für G. David verwandt, ich sehe dagegen hier mehr von Massys' Art.

184. Bildnis eines Jünglings (Wewer, Frhr. von Brenken) »Niederländischer Meister um 1520«; nach der Note sind »Bildnisse derselben Hand ziemlich zahlreich«; ein tüchtiger, obgleich etwas altertümlicher Maler, verwandt mit Massys und dem Meister des Marientodes.

165. Thronende Madonna und zwei Kinderengel (Haus Stovern, Frh. v. Twickel): »Marinus van Roymerswale«; erst in der 2. Auflage des Katalogs ihm sicher gegeben. Ich stimme hier unbedingt zu, ebenso Bodenhausen (nach anfänglichen Bedenken); ich rechne dies Werk zu den besseren des Malers (ebenso W. Cohen). Der Katalog gibt Auskunft über die Entlehnungen aus Dürer (über solche vgl. Friedländer, Berliner Galeriewerk, S. 33).

b) Antwerpener Landschafter.

167. Landschaft mit Jagdstaffage (Berlin, Wesendonk): »Patinir«; eine seiner besten Landschaften, von schlagender Echtheit, deshalb gut zur Untersuchung der anderen hiesigen Landschaften in seiner Art und vom Meister des Marientodes.[14]) Die zierlichen Staffagefigürchen sind so gut und so wenig dem Patinir entsprechend, daß sie wohl von anderer Hand herrühren.

169. Allegorische Scherzdarstellung: Wie kommt man durch die Welt? 28 × 42. (Anholt, Fürst zu Salm-Salm): »Flandrischer Meister um 1520« (in 2. Auflage); in Landschaft wie Figuren gleich tüchtig. Erstere ist in Art der südniederländischen Landschafter um 1510—30, einschließlich der Maler von Figurenbildern mit Landschaften; die Figuren erinnern an Orlei.

166. Landschaft mit Meeresbucht und Tobias-Staffage, (Basel, Frau Prof. Bachofen-Burckhardt): »Patinir«; von einem kleineren Antwerpener in dessen Art geschickt gemacht; durch nachdunkeln beeinträchtigt.

[14]) Voll, Sp. 8, der dem Bilde zwölf Zeilen widmet, gibt nur zu, daß es dem Meister »zum mindesten nahe steht«; ein hübsches Beispiel seines hyperkritischen Bestrebens (vgl. zu No. 168). Dazu paßt prächtig, daß er bei dem Turiner hl. Franziskus in Landschaft die Art J. van Eycks für die Patinirs hält (vgl. Friedländer, Repert. 1900, 477, Bode, Jahrb. d. preuß. Kunstslg. 1901, 129 und F. Rosen, Die Natur in der Kunst, 1903, 105—9, 133—36).

168. Waldlandschaft mit Ruhe auf der Flucht (Berlin, Wesendonk): »Patinir«. Um Patinir, selbst seine Art, abzulehnen genügt M. E. die Vergleichung mit Nr. 167; es ist aber ein gutes Bild, das ich gern Ps.-Mostaert geben möchte, von dem es ja mehrere derartige Landschaften mit mehr oder weniger nebensächlichen Figuren gibt (vgl. zu Nr. 153a); freilich hat die Staffage mit Ps.-Mostaert nichts gemein. — Bodenhausen: keinesfalls Ps.-Mostaert, Schule Patinirs; Voll, Sp. 8: kaum Patinir (!).

189. Flußlandschaft mit S. Christophorus (Wewer, Frhr. von Brenken): »Art von Bles«. Von ihm selbst (ebenso W. Cohen): es ist ein feines Bild aus dem Anfang der Kunstweise, die man seinen Spätstil zu nennen pflegt. Die Behandlung des Vordergrundes (in Boden, Felsen, Bäumen) erinnert noch an die von Patinir ausgehenden frühen Landschaften des Meisters[15]); Mittel- und Hintergrund deuten jedoch schon auf die spätere Zeit. Auch die gute, von Dürer beeinflußte, kräftig gefärbte Figur ist von der nämlichen Hand [nach späterer Mitteilung von W. v. Seidlitz ist sie Dürers Stich B. 52 von 1521 entlehnt].

c) Der Meister des Marientodes und Nachfolger.

Dieser ebenso hochbedeutende wie seit 1874 viel erörterte Meister war reich vertreten, mit neun echten Bildern. Der Katalog führt ihn in alter Weise unter den Kölnern an; das wird zur Ausstellungsdiplomatie gehören: er mußte zu den niederrheinischen Deutschen gerechnet werden, sonst hätten mehrere Besitzer Bedenken gehabt, ihre Bilder herzugeben. Nach den Angaben desselben Katalogs war der Meister jedoch ein niederländischer Maler, sehr wahrscheinlich mit dem Antwerpener Joos van Cleef identisch, und auch nach Friedländer (Text zum Brügger Prachtwerk von 1903 S. 26) wird er jetzt gewöhnlich als Antwerpener angesehen. Auch ich bin seit geraumer Zeit überzeugt, daß Antwerpen sein Hauptsitz war, wohin er wohl aus Haarlem gekommen.[16]) — Ich bespreche seine hiesigen Bilder in der Folge der mutmaßlichen Entstehungszeit, die Bildnisse jedoch zuletzt.

Seiner ersten Periode gehören die beiden nächstgenannten Bilder an: 58. Anbetung der Könige 1,10 × 0,70 (Dresden, Galerie);[17]) ein

[15]) Vgl. meine Darlegung im Repert. 1887, 290.

[16]) Vgl. später, zu Ende der »Blesgruppe«. — Friedländers neueste Darlegung seiner Ansichten über den Meister (Berliner Galeriewerk, Niederländer des 16. Jahrhunderts S. 35—36) unterschreibe ich, außer seiner Unterschätzung der Bildnisse (siehe später). — Dagegen sind die 28 Zeilen von Voll (Sp. 7) ein Nest verdammlicher Ketzereien, die er hoffentlich einmal abschwört; sonst wird er mit Wurzbach und Toman zur Hölle fahren.

[17]) Da seine Bilder fast alle im Katalog richtig benannt sind, so führe ich dessen Angaben hier nur ausnahmsweise an. — Dagegen Voll: »Von den ausgestellten Ge-

Hauptwerk seiner Frühzeit, von besonders freundlichem, ja lustigem Ausdruck und prächtiger, goldiger Färbung. — 57. Brustbild der Madonna (sie gibt dem Kinde ein Glas Rotwein zu trinken) 50 × 37 (Paris, R. Kann), es ist echt, aber keins seiner besseren. Bei Maria wird der freundliche Ausdruck leicht grinsend, wie ja öfters bei ihm. Die Miene des Kindes dagegen wirkt auffallend ernst für den Meister, wohl wegen der Symbolik auf das Abendmahl. Die Landschaft ist merkwürdig flüchtig gegeben. Das Kolorit wird sehr durch den berüchtigten Pariser Firniss entstellt, welcher den unerläßlichen Goldton hervorbringen soll.

57a. Heilige Familie (London, Captain Holford); besprochen durch H. v. Tschudi, Rep. 1893, 113 und Friedländer, 1900, 252 und in seine mittlere Zeit gesetzt, wie der Wiener Flügelaltar. Tschudi vergleicht diese heilige Familie dabei mit der ebenso ausgezeichneten früheren in G. Saltings Besitz (ausgestellt in der Londoner Galerie) und kennzeichnet dabei kurz die Unterschiede bei der Behandlung des Nackten in den drei Perioden des Meisters: »In der früheren Zeit fest mit pastosem Auftrag; in der mittleren fleißige malerische Behandlungsweise und rötliches Inkarnat; in der späten glatt modellierend, etwas glasig, grauschattig«. Ich glaube, daß schon allein wegen der Behandlung des Nackten das hiesige Bild etwas später anzusetzen ist, in den Übergang von der mittleren zur späten Periode (wie der Wiener Altar). Auch hat Maria schon etwas von seinem späten Typus, der mit Mabuse zusammenhängt; sie wie Joseph haben dazu einen ernsteren Ausdruck als früher. Von der Landschaft sagt Tschudi: »Die blaugrüne Landschaft läßt den Einfluß Patinirs erkennen«. Das scheint mir nicht nötig; der Mittelgrund ist freilich ziemlich dunkel, was aber beim Meister T. M. nichts seltenes.

59. S. Johannes auf Patmos (London, Colnaghi u. Comp.); ein Beispiel seiner seltenen Bilder, worauf die Landschaft mehr Raum einnimmt als eine oder mehrere mäßig große Figuren im Vordergrunde, wie bei der ausgezeichneten Ruhe auf der Flucht in Brüssel (Nr. 47 A, Wauters Nr. 349: »Patinir«) und deren freier Schulwiederholung in München (mit ganz anderer Landschaft). Zu solchen Bildern ist der Meister wohl durch Patinir angeregt worden, der ja von 1515 bis zu seinem Tode 1524 in Antwerpen nachweislich ist, und der mit Vorliebe Bilder genannter Art malte (neben wirklichen Landschaften

mälden waren die meisten ihm mit Unrecht zugeschrieben«; Wurzbach redivivus! Auch der wollte ja unter den vielen dem Meister gegebenen Werken »fürchterlich Musterung halten« (vgl. Repert. 1883, S. 64). Daß hier noch manches zur Scheidung von Eignem, Werkstatt und Schule zu geschehen, leugne ich nicht; hoffentlich schenkt Firmenich uns bald wenigstens ein kritisches Verzeichnis.

mit ganz kleinen Figuren), z. B. die Ruhe auf der Flucht in Berlin und Madrid. Nach Angabe des Katalogs hätte der »M. T. M. gemeinsam mit Patinir gearbeitet«, d. h. es gebe Bilder genannter Art, worauf der erste die Figuren, der zweite die Landschaft gemalt habe. Ich halte das für einen Irrtum, der davon herrührt, daß man auf solchen ganz vom M. T. M. gemalten Bildern die Landschaft für Patinir erklärt. Schon dem van Mander kann das begegnet sein, als er von einer Madonna des Joos van Cleef redete, deren Landschaft von Patinir sei. Als ich 1899 Antwerpen und Brüssel wieder einmal besuchte, habe ich die mir damals neue Brüsseler Ruhe auf der Flucht besonders daraufhin untersucht, ob die Landschaft von Patinir herrühre;[18]) ich kam zum Ergebnis, daß auch diese, obgleich ihm ähnlich (worüber später), doch unzweifelhaft auch vom Meister des Marientodes ist, dessen Behandlung der Landschaft durch die vielen auf seinen Figurenbildern bekannt genug sein sollte. Alles ist ähnlich, doch unterscheidbar anders behandelt als bei Patinir: ohne dessen harte Zusammenstellung von saftigem Grün und dunklem grünlichem Blau; bei Patinir fehlen die pikanten Lichteffekte des M. T. M. Eine Vergleichung der ausgezeichneten Hanfstänglschen Photographie (die namentlich die Lichteffekte gut wiedergibt) mit solchen der Patinir-Bilder bei Wesendonk und in Wien kann zeigen, daß der Baumschlag bei den vorderen Bäumen verschieden ist: bei Patinir eingehender, aber schematischer als beim M. T. M.[19]) — Auch bei dem Johannes auf Patmos halte ich die weite Landschaft bestimmt für vom M. T. M., obgleich der auffallend dunkle rötlichbraune Ton vorn in Boden und Felsen an Orleis zweite Periode erinnert (siehe Nr. 183). — Die Johannesfigur gehört zu den verfehlten, manieriert aufgeregten des Malers, wie schon mehrere auf den beiden Marientoden; beim Johannes kommt noch etwas romanistisches hinzu. Die Entstehung möchte ich ans Ende der mittleren Periode setzen.

60. Crucifixus, Maria, Johannes (Hamburg, Konsul E. Weber). Betreffs der ausgedehnten Landschaft gilt dasselbe wie vom vorigen Bilde: sie ist durchaus in seiner Art und von seiner virtuosen Behand-

[18]) Vgl. Jahrbuch d. preuß. Kunstslg. 1895, 11, wo K. Justi berichtet, ich habe das Bild »vermutungsweise« dem M. T. M. zugeschrieben; das geschah damals nur mündlich, nach der Photographie. Justi selbst sagt dort, das Bild werde »nicht ohne Grund Patinir« genannt, obwohl die Madonna in Art des M. T. M. sei. In seiner übervorsichtigen Art macht er dazu die Note: »Damit soll nicht behauptet werden, daß im Brüsseler Bilde oder in der Münchener freien Schulwiederholung Kompagniearbeit der beiden Maler wirklich vorliege.«

[19]) K. Justi, an vorher genannter Stelle 11: »Die Ähnlichkeit vieler seiner Hintergründe mit Patinir liegt auf der Hand.« Friedländer, Berlin. Galeriewerk, 35: »Besonders nahe in der Landschaftsdarstellung steht dem Patinir der Meister vom Tode Mariae.«

lung, also vom M. T. M. selbst. Die Figuren gehören zu seinen wenigst erfreulichen, wie überhaupt die Darstellung aufgeregter und schmerzlicher Szenen seinem Talent nicht entspricht. Hier kommt noch hinzu das ihm wohl durch Mabuse vermittelte romanistische, das sich in der manieriert verrenkten Gebärde des Johannes abschreckend zeigt. Haltung und Ausdruck von Christus und Maria sind dagegen zu kalt. Das Bild gehört in die späteste Zeit des Malers (wie die große Pariser Altartafel); er ist hier durch äußerliche Aufnahme des antikisierenden etwas entartet.[20])

Ferner sind hier vom Meister des Marientodes an Bildnissen zwei Ehepaare: zunächst 61 — 62 auf blaugrünem, schwarzübermaltem Grunde (Wien, Fürst Liechtenstein), die seit Waagen bei allen Sachverständigen als gute frühe Bilder des Meisters gelten;[21]) sie gehören zu seinen besten, in Haltung und Ausdruck lebendigsten Bildnissen.

74—75. Junger Mann; Frau in reicher Tracht (Rückseite: Memento mori), grüner Grund, beide datiert 1531 (Schloß Eringerfeld, Frhr. v. Ketteler): »Barthol. Bruyn«. Es ist nicht immer leicht, Bildnisse des M. T. M. und des bis um 1525 stark von ihm beeinflußten B. Bruyn zu unterscheiden. Z. B. enthält die Kasseler Galerie ein großes Ehepaar auf grünem Grunde, von 1525—1526, Nr. 11—12, das Eisenmann eine Zeit lang für Bruyn hielt, dann sich aber meiner Ansicht: M. T. M. immer mehr näherte. Ferner in Köln: Nr. 236—37 Gerhard Pilgrum (Kölner Ratsherr 1530, † 1551) und Frau Anna geb. Strauß, auf grünem Grunde, (Rückseite: Memento mori)[22]); im Katalog von 1902: »Kölnisch 1. Hälfte des 16. Jahrh.« und Firmenich (B. Bruyn u. s. Schule, 1891, 100): »Zweifellos ein charakteristisches Werk vom M. T. M., wohl in den zwanziger Jahren entstanden.« — Beim Eringfelder Ehepaar gibt uns das Datum 1531 glücklicherweise einen festen Anhaltspunkt dafür, Bruyn zu verwerfen. Denn schon der Agrippa von Nettesheim, datiert 1524 (Nr. 73 der Ausstellung), zeigt, trotz noch merklicher Anlehnung an den M. T. M., genug auf

[20]) Voll Sp. 7 spricht es ihm ab; das zeigt nur, daß er entweder die Spätbilder nicht genügend kennt, oder daß es ihm an Schärfe des Blickes fehlt. In der Tat bestätigt sein Aufsatz meine Ansicht, daß genaue Stilunterscheidung nicht seine Stärke ist (vgl. meine Ausführung über Hyperkritik und Kritiklosigkeit, Repert. 1883 S. 32).

[21]) Mit zwei Ausnahmen: W. Bode (Über Galerie Liechtenstein in Graph. Künste 1895, 126): »Bruyn«; es war wohl nur eine vorübergehende Entgleisung, in welchem Falle der entgleisungsfrohe Wauters sagen würde: »J'ai pensé un instant à Bruyn«. Ferner Voll Sp. 7: »Recht wahrscheinlich [daß vom M. T. M.], aber in Anbetracht der Beziehungen zur Antwerpener Malerei [Q. Massys] doch unsicher« (netter Einwurf! »recht wahrscheinlich, doch unsicher« ist echtester Voll).

[22]) Auf beiden steht oben: 28; ob auf das Datum oder das Alter gehend, ist unsicher.

Bruyns gewöhnliche Art vordeutendes; und die ferneren datierten Bildnisse bis 1531: Johann van Ryht in Berlin von 1525, das Ehepaar im Haag von 1529, und das männl. Bildnis in Wien von 1531 sind schon so sehr in der Weise von Bruyns voll ausgebildeter mittlerer Periode (siehe Firmenichs eigene Schilderung von Bruyns Entwickelung als Portraitist, S. 68—70 seiner B.-Schrift von 1891), daß es nicht angeht, das Eringfelder Ehepaar von 1531, das durchaus den Bildnissen des M. T. M. entspricht, dem Bruyn zu schenken.[23]) Bodenhausen, dem ich den Fall in Düsseldorf vortrug, stimmte mir, nach Untersuchung des dort vorliegenden guten Materials, unbedingt zu. Bei Nr. 74—75 hat das Fleisch noch nicht das gleichmäßig und entschieden Rötliche, das Bruyn schon damals liebte (hingegen ist der Mann hell fleischfarbig, die Frau weißlich); die Modellierung im Fleisch ist zart gegen Bruyn; der Ausdruck ist geistreicher, nervöser (besonders beim Manne) als bei dem etwas ruhigen und prosaischen Bruyn; das nämliche gilt für die Hände; auch in der Malweise zeigt sich die effektvoll scharfe Behandlung des M. T. M.[24]) — Für diese Unterscheidung zwischen den Bildnissen beider Meister bietet die Ausstellung ein prächtiges Material (vom M. T. M. die Lichtensteinbilder; von Bruyn der Agrippa und ein Ehepaar von 1534, Nr. 76—77, das typisch für seine Weise um diese Zeit ist).

Folgende Bilder sind in Art des Meisters des Marientodes: 96—98 (Innenseite) Flügelbild mit Szenen aus der Legende der H. Crispinus und Crispinianus; (Außenseiten andrer Flügel) zwei ritterliche Heilige, Grisaillen außer den Köpfen (Rees, kathol. Pfarrkirche): »Niederrheinischer Meister zu Beginn des 16. Jahrh.«; tüchtiger Maler um 1500—1515, verwandt mit dem M. T. M. und Bruyns Frühzeit; Zeichnung und Köpfe etwas derb, doch kräftig; bei Nr. 96 ein schönes, farbenfrohes Kolorit.

63. Anbetung der Könige (Berlin-Grunewald, Prof. Dr. Voß): »Nachfolger des Joos van Cleef, der Mohrenkönig nach seinem Altar in Genua«; ein kleiner, karikierender Nachfolger, mit schwärzlichen Schatten; vom selben wohl eine Beweinung in Schleißheim.

174. Madonna, 43 × 32 (Köln, Dr. Braubach, früher bei Nelles): »Art des Barend von Orley; ein Brüsseler Maler, dessen Arbeiten mehrfach vorkommen«. Auch andre glauben, weitere Madonnen von ihm gefunden zu haben (v. Tschudi, Repert. 1896, 80). Ich habe das be-

23) Vgl. Repert. 1883 S. 63 unten über das Kasseler Ehepaar.

24) Friedländer (Berliner Galeriewerk S. 35—36) gibt eine recht abschätzige Kennzeichnung der Bildnisse des Meisters nach dem dortigen Nr. 615. Da dies nur ein mäßiges (echtes?) Beispiel von ihm ist (lange unerkannt), so war es ungeeignet, die Bildnisse des Meisters danach zu kennzeichnen, deren hohe Schätzung in der bisherigen Literatur ich teile.

sonders im Kolorit ansprechende Bildchen 1894 in der Zeitschrift für christl. Kunst Spalte 33—35 behandelt (nebst Lichtdruck) und dem Meister des Marientodes zugewiesen, mit Benutzung eines italienischen Vorbildes aus Raffaels Umgebung. Die erneuerte Untersuchung bestätigt mir die starke Verwandtschaft mit jenem, doch ist der Widerspruch zu beachten, und ich gebe zu, daß das Stückchen Landschaft dem Meister nicht entspricht, sondern mehr in der Art von Orleis Spätzeit ist.

d) Manieristen (die »Bles«-Gruppe).

185. Anbetung der Könige (Neuwied, Fürst zu Wied) »Herri met de Bles«. — 186. Flügelaltar: Anbetung der Könige; Flügel, innen: Salomo die Königin von Saba empfangend; die drei Helden vor David, (Kitzburg, von Groote): »derselbe«.

Der Katalog bleibt bei dem bis vor kurzem üblichen Brauch, die verschiedenartigsten Stücke dieser Gruppe »Bles« zu benennen; Firmenich hätte wenigstens in einer Note seine Überzeugung von der wahren Sachlage aussprechen können (im Text S. 26 drückt er sich kritischer aus). Denn diese »Frühwerke von Bles« waren den Forschern ja schon längst unheimlich geworden, und endlich fand die Überzeugung von der Unhaltbarkeit der Bles-Hypothese eine offene Aussprache durch G. Glück in der Einleitung zu seiner Arbeit über Dirk Vellert (Jahrb. d. kaiserl. österr. Kunstslg. 1901 S. 5—9). Er erklärte diese Bildergruppe für das Erzeugnis einer ganzen Anzahl von Malern verschiedener Art und Wertes, die, von etwa 1510 an in Antwerpen tätig, hauptsächlich Massys manieristisch und karikierend nachahmten, teilweise auch vom Meister des Marientodes beeinflußt wurden oder italienische akademische Einflüsse aufnahmen; K. Justi nannte diese Richtung glücklich: die Barockzeit der Eyckschule. Friedländer brachte die Sache darauf zur Sprache in seinem Bericht über die Brügger Ausstellung (Repert. 1903 S. 39—41), ohne Glücks Darlegung zu erwähnen; er hält an der Möglichkeit fest, daß die Münchener Tafel echt bezeichnet sei;[25]) also sei die kleine Gruppe der genau sich anschließenden Bilder wahrscheinlich von Bles.[26]) Dann stellt er zwei andere Hauptgruppen zusammen, die er, soviel ich ihn verstehe, zwei dem »Bles« der Münchener Tafel verwandten, minder manierierten Malern zuteilt.

[25]) Hoffentlich beseitigt endlich einmal jemand diesen Stein des Anstoßes durch den Nachweis, daß die Inschrift unecht ist.

[26]) Auch Bode bleibt noch in der neuesten Auflage des Cicerone (1904) dabei, Landschaften von Bles und Figurenbilder der Antwerpener Manieristen der nämlichen Hand zu lassen. — In Friedländers Text zum Berliner Galeriewerk S. 35 I ist jedoch bei Bles von den »Frühwerken« nicht mehr die Rede; der Teufel hat sie geholt.

Diesen drei, auch von mir anerkannten Gruppen möchte ich noch zwei hinzufügen: die vierte schließt sich an den Brüsseler Magdalenen-Altar (Sigmaringen, Vermählung Marias; London, Kreuzigung und eine Magdalena; München, h. Sippe; Brüssel, Altar: Anbetung der Könige Nr. 119 [nicht Nr. 78] und wohl noch manche andere); Friedländer erwähnt S. 43 oben den Brüsseler Altar etwas abschätzig und stellt dazu nur eine h. Anna selbdritt in Wörlitz. — Das Hauptwerk meiner fünften Gruppe sind die großen Hochbilder im Kölner Museum (Nr. 448—55), wozu zwei in Schleißheim und eins in Nürnberg gehören; ich hielt sie früher für Kölnisch, wo der Meister des Marientodes als ein hauptsächlich in Köln tätiger Meister galt. Dieser hat nämlich einen besonders starken Einfluß auf den Maler der fünften Gruppe ausgeübt, hauptsächlich in der Färbung. Durch P. Clemen (Kstdkm. d. Rheinprovinz Bd. 1 I 63, 1891) und Stephan Beissel (Stimmen aus Maria Laach, 1895, Heft 1) wurde seitdem nachgewiesen, daß eine Anzahl von Schnitzaltären am Niederrhein mit derartigen gemalten Flügeln aus Antwerpen stammt, wegen der eingebrannten Hand am Schnitzwerk. Früher benannte ich diesen Maler nach zwei solchen (geringeren) Altären in Linnich (nördlich von Aachen) den »Meister von Linnich« (s. Woermann, Gesch. d. Mal. II 497). Übrigens bildet seine und ähnlicher geringerer Maler[27]) Tätigkeit einen weiteren Beleg für die neuere Ansicht, daß der Hauptsitz des Meisters vom Marientode Antwerpen war.[28]) — Um auf die beiden zur »Bles«-Gruppe gehörigen Bilder der Ausstellung zurückzukommen: diese Darstellungen der Anbetung der Könige zeigen wieder recht, wie verschiedene Bilder man hier derselben Hand zugeschrieben hat; beide gehören übrigens zu den besseren der Art, obgleich sie keiner der fünf Gruppen sicher einzuordnen sind. Das Einzelbild 185 (vgl. Friedländer, Repert. 1894 Heft 5) hat eine mittelhelle, klare Färbung; die Zeichnung ist nicht sonderlich manieriert, dagegen etwas raffaelisierend (man pflegt das »Orleiartig« zu nennen). — Der Flügelaltar 186 hat ein stark abweichendes bräunliches Kolorit, mit weißlichen Lichtern im Fleisch, die Köpfe sind stark judaisierend, doch charakteristisch.

187. Heilige Sippe (Wewer, Frhr. v. Brenken): »Art des Bles, freie Schulkopie nach dem Münchener Bilde«; sehr gering.

[27]) Zu dieser gehört Adriaen van Overbeke, von dem ein beglaubigter und 1513 datierter Schnitzaltar mit Flügelbildern in der Kirche zu Kempen (vgl. Clemen, Kstdkm. d. Rheinprov. Bd. 1 I S. 62, nebst Abbildung zweier Gemälde).

[28]) Voll sperrt sich zwar mit Leibeskräften gegen diese äußerst wahrscheinliche Annahme, aber es finden sich immer mehr Belege dafür. Gegen Tatsachen ist Voll so ohnmächtig wie Wurzbach und Toman; trotzdem werden die drei Genossen schwerlich je zugeben, daß sie Unrecht hatten. — Auch Walter Cohen hält den Meister bestimmt für vorwiegend in Antwerpen tätig.

III. Romanisten.

171. Madonna, 24 × 18 (Neuwied, Fürst zu Wied): »Flandrischer Meister um 1520« [1. Aufl.: um 1530]; nach Zusatz in 2. Aufl.: in Art Mabuses. — Ich bin hier bestimmt für diesen selbst, da die Feinheit der Ausführung seiner würdig ist (auch Bodenhausen und Cohen waren darauf gekommen); das Bildchen ist in Art der bezeichneten in München und Wien von 1527. Die Köpfe sind freundlich, doch etwas leer; das kleine Stück feiner Landschaft parallel Patinir, Meister des Marientodes und Orlei.

155. Madonna, Halbfigur (Münster, Kunstverein) »Mabuse«, echt bezeichnet; ein typisches Werk seiner späteren Zeit.

156. Madonna und zwei Engelknaben unter spätestgotischem Steinbaldachin (Schloß Gnadental, Frhr. Otto von Hövel): »Art Mabuses; freie Wiederholung nach dem Mittelbilde des Flügelaltärchens zu Palermo«. Es ist eine spätere Kopie von fleißiger, doch nur leidlich geschickter Ausführung (vgl. Friedländer, Rep. 1900, 254).

Von Bernaert van Orlei sind zwei gute Bilder vorhanden:

183. Heilige Familie und ein Engel (Berlin, Max Schulte): Niederl. Meister, dem Orley verwandt; von derselben Hand Abendmahle in Lüttich und Brüssel«. Gemeint ist das 1531 datierte Bild in Brüssel (Waut. Nr. 107, Fétis 29) und die Wiederholung von 1530 in Lüttich, wovon noch eine Anzahl alter Kopien vorkommen; vgl. Woermann, Gesch. d. Mal. III, 69, wo Untersuchungen von Hymans und mir angeführt sind, die Peter Coeck van Aalst als Urheber wahrscheinlich machen; dazu Friedländer, Rep. 1902, 46. Ich kann die Ansicht des Katalogs nicht billigen, denn die erwähnten Abendmahle zeigen einen Nachfolger von Orleis dritter Periode[29]), während das vorliegende Bild noch viel von seiner zweiten hat und ich keinen Grund sehe, es ihm selbst abzusprechen. Es zeigt eine sehr lebhafte und warme Färbung; die Landschaftsbehandlung dieser Periode Orleis, mit viel Braun im Vordergrund; die Falten in Art seines damaligen Vorbildes Mabuse unruhig geknittert. Dagegen deuten freilich Zeichnung und Köpfe schon auf seine noch stärker romanisierende (direkt raffaelistische) dritte Periode; also möchte ich das tüchtige Bild in den Übergang von der zweiten zur dritten setzen. — Lehrreich für die Kenntnis dieser beiden Stilperioden des Meisters ist die Vergleichung mit folgendem Stück:

173. Kreuztragung (Basel, Frau Prof. Bachofen-Burckhardt; bis 1900: Berlin, Ulrike von Levetzow): »Bernaert van Orley«; ein

[29]) Meine Ansicht über Orleis drei Stilperioden ist dargelegt in Woermanns Gesch. d. Mal. II, 515—516 von 1882.

schlagend echtes Hauptwerk von ausgezeichneter Erhaltung aus dem Beginn seiner dritten Periode; es ist koloristisch noch sehr gut: lebhaft und warm, doch ohne Buntheit. Auch in den Bewegungen stört der akademische Zug noch nicht zu sehr, während die Köpfe schon etwas leer sind. — Nach Mitteilung Bodenhausens stammt aus derselben Zeit eine Enthauptung der h. Katharina in reich mit Figuren belebter Landschaft, Petersburg, Graf Kutusoff. Solche Bilder beweisen, daß Orlei auch in dieser Periode noch tüchtiges leisten konnte; überhaupt möchte ich Friedländers Äußerung: »Orlei ist ein weit geringerer Meister als Gossaert« (Rep. 1902, 45) nicht unterschreiben; dieser ist zwar in Technik und Auffassung feiner, dagegen wird er im Ausdruck bald bedenklich leer, während Orlei oft etwas derb wirkt, aber kräftig bleibt (z. B. die Madonna beim Earl of Northbrook, Nr. 330 der Brügger Ausstellung, Taf. 72 des Prachtwerkes).

175. Verkündigung, 42 × 30 (Worms, Frhr. v. Heyl): »Art Orleys«; Art seiner Spätzeit.

177. H. Maria Magdalena, Brustbild hinter Tisch (Anholt, Fürst zu Salm-Salm): »Meister der weiblichen Halbfiguren«; ein typisches eigenhändiges Hauptwerk unter diesen seinen Lieblingsdarstellungen, von guter Erhaltung. Es kann uns warnen, mit solchen guten Werken oft vorkommende geringere Nachahmungen zu verwechseln, z. B.:

180. Lautenspielerin (Hamburg, Konsul Weber), richtig einem Nachfolger gegeben. — Der zwischen Pseudo-Mostaert und Orlei schwankende Meister bei 177 steht letzterem näher.[30])

178. Madonna mit Papagei (Aachen, Louis Beissel) »Art des M. d. wbl. Halbfiguren«. — 179. Flügelaltar: Anbetung der Könige (Aachen, Wilh. Paulus): »derselbe«. Beide Werke sind richtig als von der nämlichen Hand zusammengestellt; es ist ein angenehmer aber kleiner Maler. Auch ich gebe eine starke Einwirkung des genannten Meisters zu, glaube aber noch mehr eine solche vom Meister des Marientodes zu sehen, obgleich Bewegung und Miene ruhiger, befangener sind und die Färbung unscheinbarer. Wahrscheinlich ist der Maler auch ein Antwerpener.

65. Männl. Bildnis (Straßburg, Galerie): »Joos van Cleef der Jüngere«; überzeugend echt, nach Maßgabe von teilweise beglaubigten Bildnissen in England (vgl. Friedländer, Berlin. Galeriewerk S. 36—37).

---

30) Wickhoffs Aufstellung, der Meister sei identisch mit Jean Clouet, hat bis jetzt keine Anhänger gefunden; durch nähere Untersuchung der kirchlichen Bilder ergibt sich vielleicht genaueres über den Wohnsitz des Malers (am ehesten Antwerpen).

IV. Holländer.

192. Flügelaltärchen: Beweinung, 0,36 × 0,265; Flügel innen: S. Johannes Ev. und Adrian (Aachen, Theodor Nellessen; früher Köln, Nelles): »Holländ. Meister Ende d. 15. Jahrh.« Die Flügelbilder sind merklich geringer als das Mittelstück, doch verwandt; es ist von einem freundlichen Archaisten um 1500—10, von heller, zarter Färbung, vielleicht holländisch (v. Tschudi, Repert. 1896, 80: erinnert an Geertgen und David).

194. Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung, je 0,31 × 0,195 (Bonn, Frau Dr. Virnich) »ebenso«; von einem kleinen, jedoch fein ausführenden Holländer, der neben Geertgen auch Q. Massys kannte, was besonders in Färbung und Landschaft bemerklich; Bewegung und Ausdruck von holländischem Phlegma.

(Der große Flügelaltar mit Gefangennahme Nr. 195, der starke Beziehung zu den Holländern um 1500 hat, ist schon bei G. David behandelt.)

100. Martyrium der hl. Agatha (Wewer, Frhr. v. Brenken): »Niederrheinisch-holländischer Meister«; wohl holländisch, Anfang des 16. Jahrhunderts, von feiner Ausführung und auffallend lebendiger Bewegung.

101. Flügelbilder (einer Kreuzigung in Holzschnitzerei von Loedewich 1498—1500); zwei untere große Flügel: innen vier Szenen aus der Passion nebst vier späteren bis Tod Marias; außen: acht Szenen aus Leben Jesu bis vor Passion; zwei obere kleine Flügel: innen: Moses die eherne Schlange zeigend; außen: Geburt, Verkündigung (Kalkar, Pfarrkirche); Jan Joest, gemalt von 1505—1508. Dies Werk war unter den großen Altarbildern sowohl nach Umfang wie Kunstwert der Glanzpunkt der Ausstellung. Ich halte den Holländer Jan Joest mit den Südniederländern David, Massys und dem Meister des Marientodes für die Häupter der niederländischen Malerei aus ihrer Periode; von gleichzeitigen Deutschen sind nur Dürer, Grünewald, Holbein d. J. (und allenfalls Cranach in seiner Frühzeit) den vier Niederländern gewachsen, also steht die Wage ziemlich gleich.[31]) Die Kalkarer Bilder sind gleich hervorragend in Zeichnung, plastischer Modellierung, Ausdruck der Köpfe, Landschaft, Färbung (kräftig und harmonisch) und feiner Ausführung. Diese erstreckt sich gleichmäßig über das ganze große Werk; die sonst oft so vernachlässigten Außenseiten sind sogar durch etwas bessere Erhaltung jetzt wirkungsvoller als die Innenseiten (deren Zustand immerhin noch recht gut ist). Erstaunlich für einen Holländer ist der

[31]) Ich sehe schon, wie Voll sich hierbei auf den Kopf stellt und Friedländer den seinen wenigstens schüttelt (vgl. Berliner Galeriewerk S. 30).

Sinn für Schönheit, ja Anmut in Figuren und Köpfen, während ja sonst seinen Landsleuten des 15. und 16. Jahrhunderts charaktervolle »Häßlichkeit« eignet. Aber auch in dieser leistet der Meister bedeutendes, wo er es für angebracht hält, wie in den fünf ersten Innenbildern; für zarte Gemüter[32]) wohl zu arges.[33]) — In kunstgeschichtlicher Beziehung war die hier gebotene Gelegenheit wichtig, Jan Joest mit dem Meister des Marientodes und einigen Hauptwerken aus Bruyns Frühzeit (bis 1525) zu vergleichen. Die längst bekannte Anlehnung des M. T. M. an Jan Joest fällt sehr in die Augen, ebenso dessen Einfluß auf Bruyn, wovon bei diesem die Rede sein wird. — Eingehende Besprechung von F. Fries in Die Rheinlande 1904, Nov., S. 558—60.

102. Pfingsten (Berlin, Wesendonk): »Jan Joest«; dazu Hinweisung auf meinen Artikel von vier Spalten im »Kunstfreund« 1885 Nr. 13, worin ich, im Anschluß an Eisenmann, das Bild der Spätzeit dieses Meisters »mit großer Wahrscheinlichkeit« zuschrieb. Gegenüber der mehrfach ausgesprochenen Hinweisung auf Massys' Art war es mir erfreulich, daß Walter Cohen hierzu sagt: »Höchstens Malweise und Kolorit haben etwas Massysartiges; aber bei wie vielen Bildern der Zeit finden sich diese Anklänge!« Alle dem stimme ich zu. Weiter sagt genannter: »Die unmittelbare Vergleichung mit dem Kalkarer Altar beseitigte meinen früheren Zweifel an Scheiblers Bestimmung«. — Mein anderer »Nothelfer«, Bodenhausen, dachte zuerst an Beziehung zum Meister des Marientodes (wie schon der alte Förster); dann aber kam er auf etwas, das eine Annäherung an meine Ansicht bedeutet: »Das Bild steht in ganz auffallender Beziehung zu Frey Carlos«; auch verweist er auf die Ähnlichkeit einzelner Figuren (B. hat kürzlich dessen Bilder in Portugal gesehen). Justi hat diesem bedeutenden Meister, wahrscheinlich ein in Portugal tätiger Niederländer, in seinem Artikel über die portugiesische Malerei des 16. Jahrh. (Jahrb. d. preuss. Kstslg. 1888, III) anderthalb Seiten gewidmet. Es heißt darin: »Die künstlerische Herkunft dieses Carlos weist weder nach Antwerpen[34]), noch nach Brügge . . . Wohl

[32]) Vgl. die Note zu Nr. 202.

[33]) Voll wird diesen Lobespsalm ebenso geschmacklos finden, wie ich seine nur mäßige Schätzung das Werkes; er widmet ihm 18 Zeilen, nennt es »sicherlich nicht mittelmäßig, doch nicht bedeutend« (er versteht darunter ausgezeichnet) und meint, es habe »als die große Enttäuschung gewirkt«. Das behauptet er auch von den Marmion-Bildern, mit gleichem Unrecht; denn, wie ich aus bester Quelle erfahre, haben letztere auf alle Arten von Freunden und Kennern alter Bilder, besonders auf die Künstler, entzückend gewirkt, namentlich wegen der malerischen Vorzüge. Von den Kalkarer Bildern wurden die Außenseiten allseitig bewundert, nur die Innenseiten enttäuschten etwas.

[34]) Glücks Verweisung des Frey Carlos nach Antwerpen finde ich so wenig glücklich wie einige seiner Bestimmungen von Antwerpener Bildern.

aber gleicht er unter allen bekannten Größen der Zeit keinem so wie dem Meister von Kalkar; in diesem Eindruck stimmt mir auch Scheibler bei . . .« (noch 5 Zeilen). — F. Dülberg, der in seiner Dissertation über die Leidener Malerschule, 1899, Jan Joest auf S. 37—38 betreffs seiner Beziehung zu Geertgen bespricht, räumt dem Pfingstbilde dreiviertel Seiten ein. Er sagt: »Die Bestimmung als J. J. wird gesichert durch die vorgeschrittenen Architekturformen und durch die ähnlich in Kalkar vorkommenden Typen zweier Apostel; des zur Linken mit der aufgestülpten Nase und des in reich geblümtem Gewand . . . Die Farben sind hell leuchtend und zart wie bei Massys . . . Alles Wesentliche und Beste von Joests bekannterem Nachfolger, dem M. T. M., ist hier bereits enthalten«. In einer Anmerkung fügt Dülberg hinzu: »Wenn ich die am Fries über den Säulen [besser: oben am Pilaster, der links neben der Mitte steht] angebrachten Zeichen richtig deute, stammt das Bild aus dem Todesjahr des Meisters«. Während der Katalog dies nicht beachtet, stimme ich in der Lesung der von Dülberg gefundenen Inschrift: 1519 überein. — Ich bin bei erneuter Vergleichung mit den drei Apostelbildern des Altars bei meiner 1885 vorgetragenen und begründeten Ansicht geblieben und bin nur gespannt darauf, wie die Mehrheit der wirklich sachverständigen Fachgenossen sich zu dieser Frage stellen wird.

200. Flügelaltar: Jüngstes Gericht nebst Stifterfamilie (Berlin, Wesendonk): »Jan Mostaert«; die 2. Aufl. des Katalogs fügt eine Notiz Obreens hinzu, wonach die Wappen der betreffenden Geschlechter, die bisher als Utrechter galten, in die Haarlem-Leidener Gegend gehören; dies würde auch besser zu dem in Haarlem tätigen Mostaert passen. Daß die bekannte Bildergruppe von diesem ist, wird ja jetzt von den meisten als wahrscheinlich angenommen. Betreffs der von Hulin vorgeschlagenen Verteilung der Bilder unter zwei einander sehr ähnliche Meister (Brügger Cat. crit. 71 u. bis 72 ob., 93 m. bis 94 m.) bleibe ich bei Friedländers Widerspruch (Rep. 1903, 50). Die nächste Aufgabe wird sein, durch gemeinsame Arbeit der Berufenen alle zu dieser Gruppe gehörigen Gemälde zusammenzustellen. Dann mag jemand eine Monographie des Meisters schreiben, und dabei einen Nachfolger aufstellen, wenn er das für durchaus nötig hält.[35]) Denn über so feine Unterschiede bestimmt zu urteilen sind schon solche Bilderforscher schwerlich imstande, deren Spezialgebiet nur die Niederländer des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts umfaßt, noch weniger aber solche, welche die

35) Siehe Hulins feine Kennzeichnung entgegengesetzter Naturen; die einen sagen: »all' das ist vom selben Maler«; die anderen: »man muß mehrere Hände unterscheiden« (Cat. crit. Bruges L).

deutschen Schulen dieser Zeit hinzunehmen, wie es die meisten »Kenner« der Altniederländer und Altdeutschen tun; und so weiter! Unser Flügelaltar wurde schon früher dem Mostaert zugewiesen. Ich finde hier teilweise den Zusammenhang mit Geertgen van Haarlem besonders merklich, namentlich in den weiblichen Köpfen und in der Landschaft links von der Mitte des Ganzen, welcher Teil breiter und weicher behandelt ist, als meist bei Mostaert. Dagegen ist in Art seiner Bildnisse vor Landschaft: das Scharfe in der Behandlung der Stifterköpfe, die rechte Seite der Landschaft (kahl und dürr) und die kleinen Hintergrundsfiguren. Dies Werk spricht also gegen Hulins Zweiteilung der Bildergruppe. — Eingehende Beschreibung von Dülberg, Repert. 1899, 39.

Von dem schrullig eigenartigen aber tüchtigen Amsterdamer Jacob Cornelisz. van Oostsanen sind zwei gute Bilder hier, von 1517 und 1519, beide richtig benannt:

197. Flügelaltärchen: Anbetung der Könige; Flügel innen: zwei Heilige und Stifterfamilie; außen: zwei Heilige (Neuwied, Fürst zu Wied); datiert 1517. Es ist schon besprochen in meinem Artikel über den Meister (Jahrb. d. preuß. Kstslgn. 1882): »Ein Hauptwerk unter seinen kleineren, von besonders feiner Ausführung und guter Erhaltung, noch den Werken der mittleren Periode näher stehend als denen der späteren«. Damals bestimmte ich, nach datierten Bildern, die mittlere Periode als von um 1511 bis 1517 gehend, die letzte von spätestens 1523 bis 1530.[36]) Dem Katalog ist entgangen, daß das 1520 datierte Bild der Sammlung R. von Kaufmann in Berlin eine Wiederholung des Mittelbildes ist; die einzige wesentliche Abweichung besteht darin, daß das Kind im Berliner Exemplar den alten König ansieht, beim anderen nach rechts wegblickt. Folgendes bisher unerwähnte Bild kommt zu seinen nach 1882 bekannt gewordenen datierten:

198. Hl. Maria Magdalena, Brustbild (Wewer, Frhr. von Brenken) bezeichnet: ANNO DNI 1519. Die zweite Auflage des Katalogs schreibt das Bild mit Recht dem Meister selbst zu und erklärt die Buchstaben L. K. für späteren Zusatz; sie sind eine ältere grobe Fälschung, auf Cranach gehend. Spätere Zusätze sind ferner der hinter der Heiligen aufgespannte Teppich und vielleicht auch der reich verzierte Heiligenschein. Sonst ist das Bild gut erhalten und von feiner Ausführung, besonders in dem vielen Zier- und Beiwerk; es ist wohl ein Bildnis als Magdalena.

196. Heilige Nacht 64 × 50 (Wewer, Frhr. v. Brenken); »Holländ. Meister, Beginn d. 16. Jahrh.«; in der Note wird auf das Exemplar der

---

36) Voll, Sp. 8, leistet hier wieder merkwürdiges in verzwickter Hyperkritik; er hat von A. v. Wurzbach viel gelernt.

Sammlung v. Kaufmann zu Berlin verwiesen. Dies ist viel besser als das geringe aus Wewer, aber doch nur eine gute Kopie nach dem unbekannten Original eines tüchtigen Holländers, in Art des Jakob Cornelisz.

202. Kreuzigung, ursprünglich ein Flügelaltar (Basel, Frau Prof. Bachofen-Burckhardt): »Cornelis Engebrechtz.« Das Bild wurde zuerst wohl von mir so bestimmt, 1892, als es in Köln bei Gebr. Bourgeois war (»Bles«); beim damaligen kunsthistorischen Kongreß wurde das allgemein anerkannt, und einer von der Gilde kaufte es (W. v. Seidlitz in Dresden). F. Dülberg bespricht es eingehend, als dem Mittelbilde des beglaubigten Leidener Kreuzigungsaltars (um 1510) besonders nahe stehend, jedoch einige Jahre später (Leydener Malerschule 1899, 61 m. bis 63 m). Der Gesamtton ist mittelhell und warm, goldig; das Kolorit wirkungsvoll und eigenartig, durch grelle weißliche Lichter aber etwas fleckig. Die Köpfe sind teilweise arg karikiert, jedoch charaktervoll (Dülberg: »wohl dasjenige Werk, wo Engebrechtz. seinem Drang zum Häßlichen am meisten folgte«). Technik: charakteristisch hinwischend, doch teilweise nicht zu dünn. Einiges Gespensterhafte bei den hinteren Gruppen, wie auch ihr graulicher Ton, erinnert an Hier. Bosch, wie öfters bei Engebrechtz. Das Bild bestätigt besonders die von mehreren ausgesprochene Ansicht, daß der Kölner Severinsmeister mit E. zusammenhänge (Aldenhoven, Gesch. d. Köln. Malerei 1902, S. 284 und Note 480); von jenem war hier viel vorhanden, auch der große Aachener Altar Nr. 56 zu vergleichen.[37])

188. Hl. Familie mit hl. Katharina und zwei Engeln (Rotterdam, Dr. Lanz) »Art des Bles«; holländisch, am nächsten dem C. Engebrechtz. stehend, aber nur alte Kopie.

Nun kommen zwei ausgezeichnete Bilder, die ich für Lukas van Leiden in Anspruch nehmen möchte.

203. S. Johannes B. und Magdalena, Halbfiguren in Landschaft, 31 × 24 (Aachen, Museum): »Cornelis Engebrechtz«, auch in Aachen so benannt, ebenso von Friedländer, Bodenhausen und Dülberg (Leyd. Mal. S. 80 m., 81 ob.). Dieser widmet dem Bildchen 13 Zeilen; er nennt es »in den Farben äußerst frisch« und stellt es zusammen mit der auch von mir dem C. E. zugeschriebenen Darstellung aus der Kreuzlegende, Nr. 299 der Wiener Galerie Harrach. Beide Werke nennt er: »von gleicher Feinheit, aber ohne die etwas gedrehten Formen des späten großen Kreuzigungsaltars im Utrechter Erzbisch. Museum [echt] und zumal der kleineren freien Wiederholung bei Graf Pettenegg in Wien [mir unbekannt], und geistreich leichter in der Ausführung«. Im Aachener Museum ist

37) Vgl. bei diesem auch die Hinweisung auf Grünewald, als Erzieher der Kunsthistoriker zu einem weniger förmlichen Geschmack.

eine richtig benannte Beweinung, Nr. 34, von C. E., die Dülberg S. 69 für etwas früher hält als den späteren Altar (mit Beweinung) in Leiden (um 1525). Die beiden Aachener Bilder habe ich seit 1877 besonders oft gesehen, und wegen der Beweinung, die genau die gewöhnliche Art von C. E. zeigt, bezweifelte ich immer, daß auch das Heiligenbild von ihm sei,[38]) dachte hier vielmehr eher an seinen bedeutenderen und weit berühmteren Schüler Lukas van Leiden. C. E. zeigt in seinen Arbeiten zwar starke Unterschiede, sowohl dem Stile wie dem Werte nach, aber ein Bild wie die beiden Heiligen, das ganz auf der Höhe von guten des Lukas steht, ist mir sonst von seinem Lehrer nicht vorgekommen. Freilich ist die Unterscheidung zwischen Gemälden beider Meister zuweilen schwierig.[39]) Der Farbenauftrag ist pastos, die Behandlung des Beiwerks sehr eingehend; die Landschaft in der Art von Lukas (wie beim hl. Hieronymus in Berlin und dem Diptychon in München).

204. Die hl. Einsiedler Paulus und Antonius in der Wildnis, 33 × 47 (Wien, Fürst Liechtenstein): »Lukas van Leiden«; dazu Bemerkung (in 2. Aufl.): »Landschaft und Formbildung stimmen nicht zu den wenigen Gemälden des L., rührt jedenfalls her von einem hervorragenden, dem Cornelis Engebrechtz. nahestehenden Meister«. — Die Benennungen dieses ausgezeichneten Bildes haben eine merkwürdige Geschichte. Der alte Name, noch jetzt der offizielle, war Lukas van Leiden: er wurde von Waagen noch 1862 (Hdbch. I 151) und 1866 (Kunstdenkm. Wiens I 277) gebilligt: »schönes und wohlerhaltenes Bild des Meisters«. Als ich 1877—1878 in Wien war, verwarf ich Waagens Ansicht und kam auf Bles. Woermann lehnte schon 1882 beide Namen ab (gegen L. v. L. in Gesch. d. Mal. II 533; gegen Bles: Mitteilung an mich). Bode besprach das Bild eingehend 1895 (Graph. Künste S. 118); er ist gegen L. van Leiden und für Bles, obgleich er zugibt, daß es »in der blonden Färbung und in den Gestalten dem Lukas nahe steht«. Als ich nun in Düsseldorf das seit 1878 nicht gesehene Stück wieder untersuchte, kam ich bald darauf, daß der an sich längst so verrufene Name »Bles« hier nicht passe, sondern der alte: Lukas van Leiden wiederherzustellen sei. Hier hat das allerdings vorhandene »Käuzchen« oder vielmehr Eule, wieder einmal Unfug gestiftet. Erst später erfuhr ich, daß Dülberg schon 1899 hier ein Frühwerk von Lukas erkannt hatte (Leid. Mal. 76); es habe noch viel verwandtes mit zwei Bildern von Cornelis Enge-

[38]) Das nämliche ergibt die Vergleichung mit der Kreuzigung Nr. 202. — W. Cohen: »Meine frühere Zustimmung zu Scheiblers Ansicht nehme ich zurück, nachdem ich ähnliche feine Bilder von C. E. kennen gelernt«.

[39]) Vgl. Friedländer: Artikel über den Meister im »Museum« S. 41 und im Berl. Galeriewerk 40—1.

brechtz. aus der Zeit seines früheren Leidener Altars: Verstoßung Hagars in Berlin, Witwe von Friedr. Lippmann und Versuchung des hl. Antonius in Dresden; auch finde sich das Doppelkreuz des Antonius auf letzterem ganz ähnlich wieder. Bodenhausen hatte, ohne Kenntnis dieser Vorgeschichte, schon in der Liechtensteingalerie mit Bestimmtheit einen Lukas van Leiden darin erkannt. Die in der 2. Auflage hinzugekommene Bemerkung von Firmenich zeigt, daß auch er sich unserer Ansicht wenigstens nähert. Übrigens liegt bei dem Sibyllenbilde der Wiener Akademie derselbe Fall vor: die Gelehrten sind uneins, ob holländisch (L. v. L. oder ein anderer Nachfolger von C. E.) oder »Bles«-artig (ich bin bestimmt für ersteres). Der südniederländischen »Blesgruppe« entspricht eben eine holländische Gruppe, deren Hauptmeister Cornelis Engebrechtz. ist; beide an sich so verworrene Gruppen werden noch viel durcheinander geworfen. — Beim Wiener Bilde ist in Lukas' Art der Auftrag pastoser, die Modellierung plastischer wirkend als bei der »Blesgruppe«, wofür man die Anbetung der Könige Nr. 185 aus Neuwied vergleichen kann; die Zeichnung der Figuren ist durchaus frei und charaktervoll, nicht eigentlich manieriert, wie méist bei »Bles«; die Köpfe deuten stark auf L., auch die Art, wie der eine durch die Kapuze fast versteckt wird. Der stark bräunliche Ton[40]) in Fleisch wie Landschaft spricht für eher holländische Herkunft. Die Gewänder zeigen L.s unruhiges Geknitter mit seiner feinen Modellierung. Die Tiere (vorn Rabe und Eule) und die fernen Mönchsfigürchen sind sehr lebendig und wirkungsvoll gegeben. Der Baumschlag hat allerdings Beziehung zu »Bles' Frühwerken«, wie auch das saftige Grün; beides aber nicht so, daß hier ein frühes Werk von Lukas ausgeschlossen wäre; auf der hiesigen Kreuzigung seines Lehrers ist der Baumschlag verwandt, wenn auch derber.

207. Zwei Flügelbilder mit Stifterfamilie (Hamburg, Konsul Weber) »Art des Jan van Scorel«; so sind sie auch in Woermanns Verzeichnis dieser Galerie von 1892 bezeichnet, das auf S. 69 die Literatur darüber zusammenstellt und bespricht. Ich nehme meine frühere Ansicht: »Frühwerke von B. Bruyn d. Jüng.« zurück und glaube jetzt auch, daß die Bilder von einem Holländer sind, der Scorel wenigstens in der Landschaft verwandt ist, während die Figuren, namentlich die Köpfe, stark abweichen. Die zweimal vorkommende Jahreszahl 1539 ist an sich nicht verdächtig, aber Malweise und Trachten sprechen eher für spätere Entstehung.

Damit sind die niederländischen Gemälde bis um 1550 endlich erledigt; ich habe ihre Besprechung etwas ausführlich gehalten, weil die

---

[40]) Er wird verstärkt durch den nicht ursprünglichen braunen Firnis, der die hellen Gewänder fleckig macht.

Niederländer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welcher Zeit ja die meisten dieser Bilder angehören, bekanntlich noch immer notleidend sind, im Verhältnis zu den viel öfter und ausführlicher behandelten Meistern des fünfzehnten, außer Gerard David.[41])

Den noch zu erledigenden Teil der Primitiven, die eigentlichen altdeutschen Schulen, werde ich dagegen viel kürzer behandeln. Bei den Kölnern erklärt sich das dadurch, daß über sie Karl Aldenhovens Geschichte der Kölner Malerschule von 1902 vorliegt, wo fast alle diese Bilder eingehend gewürdigt sind. Mit den Westfalen habe ich mich in den Jahren 1876—77 zwar auch viel befaßt, seitdem aber ihre Heimat nicht mehr besucht, während ich mit den Kölnern seit 1890 durch die Nähe meines Wohnortes (Bonn), mein Verhältnis zu Aldenhovens Schrift (siehe dort S. 433 Note 586) und das zugehörige, von mir ausgewählte Tafelwerk wieder in Fühlung geraten und geblieben bin. Die Oberdeutschen (einschließlich der Mittelrheiner) kommen der Menge nach wenig in Betracht, doch ist bei ihnen eine Anzahl der besten Stücke der Ausstellung.

Kölnische und niederrheinische Schule.

Hier lasse ich Bilder folgender Arten ganz aus oder erwähne sie nur kurz: unbedeutende; solche, worüber ich nichts anderes zu sagen weiß als der Katalog; solche, worüber Aldenhovens Werk schon alles nötige und mir richtig scheinende enthält. Ich darf ja wohl voraussetzen, daß jeder Erforscher dieses Gebiets sich in den Besitz eines Katalogs setzt (noch zu haben bei Schmitz & Olbertz, Düsseldorf, M. 2).[42])

[41]) Das beste neuere über die Niederländer um 1500—50 enthalten zwei Artikel M. J. Friedländers: die betreffenden Abschnitte in der Besprechung der Brügger Ausstellung (Repert. 1903) und im Berliner Galeriewerk (undatiert). Meinen Dank für die durch sie gebotene Anregung und die Erweiterung meiner Kenntnis dieser Meister bezeigte ich dadurch, daß ich Friedländer frei widersprach, wo mir das angebracht schien. — Volls Artikel bringt dagegen über diese Meister auffallend wenig; er fertigt sie auf einer halben Spalte ab, behauptet, »wirklich bedeutende Stücke seien fast gar nicht gekommen« und bespricht nur drei Bilder (außer Jan Joest und dem Meister des Marientodes, die er für eher Deutsche erklärt). Freilich, da Voll weniger objektiver Bilderkenner ist, sondern vorwiegend Liebhaber alter Bilder (vergl. Friedländer, Repert. 1900, 470 und Bode, Jahrb. pr. Kunstslg. 1901, 130), so darf er sagen: »Car tel est mon plaisir«, d. h. »ich vertiefe mich in die Bilder, Meister und Schulen, die mir liegen; die andern behandle ich en canaille«. In der Tat geht aus seinen anderweitigen Äußerungen über die Niederländer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hervor, daß er eben so wenig Kenntnis von ihnen wie Verständnis für sie hat (Beilage zur Allg. Ztg. 1899, No. 172, S. 3 II; 1902, No. 223, S. 614 II—5 I).

[42]) Mit guten Netzdrucken (77 in der 2. Auflage) die einige andre Abbildungen als die erste enthält.

6. Kreuzigung (Aachen, Herm. Clemens); ich teile die Ansicht des Katalogs, daß sie vom Hauptmeister[43]) selbst ist, während Aldenhoven (S. 93—95) hier, wie öfters bei diesem Meister, mir hyperkritisch vorkommt.

7. Madonna und Heilige (Leipzig, Hans Felix); derselbe Fall wie beim vorigen; Ahvn. (70—71; 341) denkt an einen westfälischen Schüler des Hauptmeisters. Das war früher eine Zeitlang auch meine Ansicht, dem hat Friedländer (Repert. 1897, 412) jedoch schon mit Recht widersprochen und sich für genannten Kölner erklärt. Voll, Sp. 2—3 gönnt achtzehn Zeilen dem feinen, doch durch neuere Übermalung beeinträchtigten Bildchen (darin sah Friedländer schärfer); da er die gleichzeitigen Westfalen nicht genügend kennt, verdunkelt er das durch unklaren Ausdruck.

9. Flügeltüren eines Reliquienschreins: zwölf Heilige (Köln, S. Kunibert): »Kölnischer Meister um 1410«; das scheint mir richtig, gegen Ahvns Ansicht (108), daß diese in der Färbung auffallend gut erhaltenen Bilder zur Soester Schule gehören.

13—14. Krönung und Tod Mariae (Wewer, Frhr. v. Brenken): »Kölnischer Meister um 1420«; in der 2. Aufl. richtig näher bestimmt: als »Meister der großen Passion«.

16. Madonna mit vier musizierenden Engeln (Darmstadt, Kommerzienrat Wittich): »Kölnischer Meister um 1440«; ein bisher unbekanntes ausgezeichnetes Werk, durch alte Restauration stark beeinträchtigt; noch vorwiegend in Art »Wilhelms«, doch schon auf Stephan hindeutend.[44])

11a, der bekannte kleine ausgezeichnete Paradiesgarten aus Frankfurt, hieß »Rheinischer Meister um 1420«; Zusammenstellung der Literatur in Firmenichs Text S. 4. F. Rosen, Die Natur in der Kunst, 77—80. Voll (Sp. 2) spricht über das Bildchen eben so begeistert wie vernünftig.

Stefan Lochner war zahlreich und gut vertreten, wenn auch das in Aussicht genommene Darmstädter Bild ausgeblieben war. Sehr bekannt sind ja die große Madonna aus dem erzbischöflichen Museum zu Köln und die Kreuzigung aus Nürnberg (No. 19); bei dieser ist Ahvn. (172) unsicher, ob sie vom Meister selbst oder nur aus seiner Werkstatt herrühre; ich fand keinen Grund, ersteres zu bezweifeln (Voll: Schule). Bisher recht unbekannt war

43) Hier scheint mir Volls (Sp. 2) vorsichtige Haltung gegenüber der bekannten Aufstellung Firmenichs richtig; ich wünsche dieser alles gute, hoffe aber, daß sie noch weitere Stützpunkte finde.

44) Vgl. Miss. Jocelyn Ffoulkes (Athenaeum 1904, 24. Septb.) und G. Frizzoni, Rassegna d'arte 1905 S. 31: vielleicht Lochner; beider Autorität auf diesem Gebiet ist mir unbekannt.

21. Anbetung des Kindes, Rückseite Kreuzigung (Altenburg, Prinzessin Moritz von Sachsen), das erst Stephan selbst zuerkannt wurde, als es vor einigen Jahren in Köln war (Ahvn., Scheibler, Firmenich). Es ist eins seiner feinsten kleinen Stücke, sowohl in der Ausführung, wie in Ausdruck und Färbung, dabei trefflich erhalten; vgl. Ahvn. 162 und Firmenichs Text S. 5. Voll war hier von seinem Qualitätsgefühl so verlassen, daß er dies Juwel mit N. 20 und 19, die wesentlich geringer sind, nur als Schulwerk gelten läßt.

20. S. Johannes Ev. und Magdalena (Berlin, Slg. v. Kaufmann); ich glaube wie der Katalog, daß die Täfelchen eigenhändig sind; Ahvn. 176: »verwandt«; auch andere (außer Voll) bezweifeln die Eigenhändigkeit. — Ein bisher wenig bekanntes Altärchen:

23. Madonna im Paradiesgarten; Flügel S. Johannes Ev. und Paulus (Darmstadt, Frau von Lichtenberg; früher Prinz Wilhelm von Hessen) setzt der Katalog wie Ahvn. (175) in die Schule Lochners; es ist so gut, daß es fast auf seiner Höhe steht (erst später aufgehängt).

Jetzt folgen die Werke der Kölner der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis ins 16. hinein, unter Einfluß der Niederländer; von allen Hauptmeistern waren zwar wenigstens einige gute Werke vorhanden, aber die Anzahl der Stücke hätte größer sein können, in Anbetracht, daß der Meister des Marienlebens und der hl. Sippe doch recht fruchtbar waren; nur vom Severinsmeister waren zahlreiche Werke da.

In der Literatur bekannt sind die beiden Stücke des Meisters der Verherrlichung Mariae:[45]) Anbetung der Könige, jetzt in Slg. Beissel zu Aachen und die Verherrlichung Mariae in Worms; dies gut erhaltene Stück, das durch die vielen, aber nicht einförmigen Kinderengel den Meister von seiner liebenswürdigen Seite zeigt, fand weniger Verständnis als es erwarten durfte (F. Fries, Rheinlande, Aug. 1904 S. 449—50).

Von eigenhändigen und guten Bildern des Meisters des Marienlebens waren vorhanden: zunächst drei altbekannte Werke,

28—29. Heimsuchung und Madonna mit zwei Heiligen, (Paris, Crombez, früher Köln, Clavé), und

31. Altar mit Kreuzigung (Bonn, Frau Dr. Virnich); dann

33. Madonna und zwei Heilige (Hamburg, Slg. Weber). — Dagegen scheint mir

45) Voll (Sp. 3—4) rechnet den Meister noch ganz zu Lochners Schule, dem Jüngsten Gericht zu Köln nahe stehend, und parallel mit No. 19, 20, 21; man glaubt einen Anfänger im Studium der Kölner des 15. Jahrhunderts reden zu hören. Die dortigen Maler unter niederländischem Einfluß scheinen übrigens nicht in seiner Gnade zu stehen, denn er bespricht von den sechs in Düsseldorf anwesenden Meistern nur zwei: den genannten und den des hl. Bartholomäus.

32. Himmelfahrt (ebendort) keins der besseren des Meisters, falls es überhaupt eigenhändig ist (vgl. Woermann, Verz. der Gal. Weber S. 7; bei dieser Sammlung folgt der Ausstellungskatalog dem der Slg. Weber).

Aus der Schule und Nachfolge des Meisters sah man sechs Werke; untergeordnet sind die beiden folgenden:

34. Madonna und sechs Heilige (Berlin, Kgl. Museum), nur wegen des Datums 1468 bemerkenswert, und

37. S. Petrus mit Stifter (Hamburg, Slg. Weber); Ahvn. 206.

38. Die Szene aus dem Leben des hl. Bruno (Bonn, Frau Dr. Virnich) vertritt gut die bekannte Folge, der es angehört, ist dabei auffallend gut erhalten.

35. Altar mit Kreuzigung (Aachen, Flamm) nennt Ahvn. (224) unter den eigenhändigen späten Werken des Meisters; es ist freilich noch recht gut, aber ich glaube jetzt mit dem Katalog, daß es eher in seine Schule gehört.

36. Den Marienaltar aus Linz gibt die zweite Auflage des Katalogs mit Recht dem Meister der Lyversberger Passion, auf den schon die erste hingewiesen hatte; namentlich die Apostelköpfe beim Pfingstbilde entsprechen genau denen auf der Kölner Passionsfolge (Ahvn. 218: Werkstatt des Meisters des Marienlebens).

39. Verkündigung (Basel, Frau Prof. Bachofen-Burckhardt): »Kölnischer Meister um 1480« ist ein hübsches Bild von einem späteren Nachfolger des Meisters des Marienlebens (dem Sippenmeister ferner).

Der Meister der heiligen Sippe wurde wenigstens durch zwei außergewöhnlich gute Werke dargestellt,

40. Votivbild des Grafen Gumprecht von Neuenahr, der 9. März 1484 starb. Der älteren Literatur war es unbekannt, obgleich schon Wolfgang Müller es im vor-Niessenschen Katalog der Kölner Galerie erwähnt und richtig benannt hatte; es führte zu Bloemersheim ein Stillleben, bis es für die Sammlung von Carstanjen erworben wurde.

41. Anbetung der Könige (Schloß Velen bei Bocholt); bisher war dies entlegene Bild nur durch eine Photographie bekannt, nach der es dem Sippenmeister zugeschrieben wurde. Die Gewinnung für die Ausstellung war also sehr erfreulich, zumal es unter seinen teilweise stark die Beteiligung der Gesellen zeigenden Werken durch Feinheit der Ausführung, charaktervolle Köpfe und blühende Färbung hervorragt. »J'ai pensé un instant« an den Severinsmeister, und zwar an dessen spätere Zeit, wo er formfeinere Werke hervorbrachte, z. B. die beiden Heiligenpaare in S. Severin und die große heilige Damengesellschaft im Kölner Museum. Schließlich bin ich aber auf den Sippenmeister zurückgekommen; vielleicht hat er hier von jenem Zeitgenossen etwas angenommen. Aldenhoven

hebt mit Recht die bildnisartigen vier Köpfe rechts über den Königen hervor (er kannte nur die Photographie). Sie zeigen, wie die Köpfe überhaupt, eine kräftigere Charakteristik und plastischere Ausführung, als man es sonst bei diesem Meister gewohnt ist (man vergleiche die Nachbildungen derselben Darstellungen in Valkenburg und München). Firmenichs Text S. 8 weist hin auf eine »erneute Bekanntschaft mit den Leistungen niederländischer Realisten«.

Vom Meister des hl. Bartholomäus war dort die bekannte Mainzer Tafel, die zu der Londoner gehört; ferner

45. eine kleine heilige Familie aus Sigmaringen, wovon Ahvn. S. 257 sagt: »vielleicht nur Werkstattwiederholung«; auch mir ist das wahrscheinlicher (Firmenich, Z. f. chr. Kst. 1900 S. 10: echt, doch »etwas flüchtig in der Ausführung«).[46] — Sehr erfreulich war die Anwesenheit der noch nicht lange bekannten Anbetung der Könige aus Sigmaringen N. 44, eins der wenigen Bilder des Meisters, die aus seiner gewöhnlichen Art herausfallen und ihn auf verschiedenen Stufen seiner Entwicklung zeigen.[47] Firmenich (cit. S. 8—9) und Aldenhoven (256—257) besprechen das ziemlich kleine Werk eingehend und weisen auf die Beziehung zu Schongauer hin, Ahvn. auch auf die zur schwäbischen Schule; näheres zu 236a.

Der Meister von S. Severin[48] und seine Art war reich und gut vertreten, durch neun Werke. Von bekannten eigenhändigen waren es die Flügelbilder des großen Altars der Sammlung Weber, die beiden Heiligenpaare aus S. Severin, das Votivbild von 1515 aus S. Ursula und die beiden weiblichen Bildnisse in Bonn und Köln. Erst seit einigen Jahren bekannt war die kleine Messe S. Gregors (Köln, Karl Essingh) auf Seide, ein Gegenstück zu dem Bildchen mit weiblichen Heiligen im Kölner Museum, und eine Himmelfahrt (Wewer, Frhr. von Brenken); ihre Flügelbilder sind auffallenderweise in B. Bruyns Frühstil (Ahvn. 306), worüber später.

55. Szene aus der Katharinenlegende (Straßburg, Galerie), wozu eine dortige Tafel aus der Agneslegende gehört, nennt die zweite Auf-

[46] Über die freie Wiederholung in Pest macht Ahvn. S. 257 nähere Angaben als der Katalog; nach Vergleichung mit Photographie sind außer den ganz verschiedenen Hintergründen viele Abweichungen im einzelnen.

[47] Voll, Sp. 6, verwirft das Bild natürlich, da er streng verbietet, daß ein Maler anders als nach einer bestimmten Schablone arbeite, während doch gerade die verschiedenartigen Werke dieses unter oberdeutschen wie niederländischen Einflüssen stehenden Kölners Volls Veto widerlegen; er widmet ihm $^2/_3$ Spalte.

[48] Ich sehe vorläufig keinen genügenden Grund, Aldenhovens Ansicht anzunehmen, daß ein beträchtlicher Teil der bisher diesem Meister zugeschriebenen Werke von einem nahe verwandten sei, dem Meister der Ursulalegende; auch andern hat das meines Wissens bisher nicht eingeleuchtet (vgl. Friedländer, Repert. 1904, 81).

lage des Katalogs »Art des Meisters von S. Severin«; es ist ein tüchtiger, ihm verwandter Maler von einheitlichem bräunlich-grauem Ton.

56. Großer Flügelaltar: Kreuzigung usw.; Flügel: Dornenkrönung und Beweinung (Aachen, Dom): »Niederrheinischer Meister um 1510«; in der Note wird die Kreuzigung Nr. 1049 der Londoner Galerie und deren Flügel in Liverpool genannt, als von verwandter Hand. Ich glaube hier die gleiche zu sehen, wie schon mehrfach gesagt wurde, vgl. Ahvn. 291. Ich halte den Maler für einen dem Severiner parallelen Meister, der vielleicht wie dieser aus Holland nach Köln gekommen war und durch ihn (in zweiter Linie vom Sippenmeister) beeinflußt wurde. Friedländer (Repert. 1900, 258) nennt ihn einen »wilden Meister« (was bei Grünewald uns recht, ist andern Meistern auch erlaubt). Am besten ist er im sehr farbigen und doch nicht bunten Kolorit, das zudem ausgezeichnet erhalten. Eingehende Besprechung in Firmenichs Text S. 9.

Mit Bartholomäus Bruyn treten wir ins volle sechzehnte Jahrhundert; von ihm war viel vorhanden, sowohl Kirchenbilder wie Bildnisse, diese alle gut, von anderen Werken waren aber nur aus seiner Frühzeit vier große Hauptbilder dort, während seine mittlere und späte Zeit sich geringwertiger darstellte, als sie an sich schon ist. Sehr erfreulich war die Gelegenheit, die beiden Hauptwerke aus dem Anfang seiner Tätigkeit unmittelbar vergleichen zu können, beide echt datiert: der Altar mit Krönung Mariae (Köln, Franz Hax) von 1515 und die Heilige Nacht (Berlin, Slg. v. Kaufmann) von 1516, beide mit demselben Stifterpaar: Dr. juris Peter von Clapis und Frau Sibylla. Das zweite Stück hat noch so viel von dem Meister des Marientodes, daß ich es lange diesem zuschrieb;[49]) ich halte noch immer für möglich, daß hier eine freie Nachbildung Bruyns nach einem unbekannten Gemälde dieses seines damaligen Hauptvorbildes vorliegt. Übrigens habe ich mich jetzt durch genauere Untersuchung aus der Nähe und durch Vergleichung mit der Krönung Mariae davon überzeugt, daß es wirklich von Bruyn herrührt. Bekannt ist, daß die Komposition sehr frei einem holländischen Bilde entnommen ist, von dem auf der Ausstellung eine sehr schwache Kopie vorhanden war (Nr. 196), und wovon die Slg. v. Kaufmann eine viel bessere besitzt;[50]) einiges auf dieser, namentlich die nackten Putten, deuten auf Jakob Cornelisz (vgl. sein Bild in Neapel). — Ferner waren

[49]) Firmenich im Text S. 11: »Es steht stilistisch den Werken des Joos van Cleef und des Jan Joest nahe«. — In seiner Bruyn-Dissertation wird es als Werk des Meisters vom Marientode genannt, aber nur, weil er das damals unzugängliche Bild nicht kannte.

[50]) Vgl. Firmenich im Text S. 11; die hier auch genannten Exemplare einer anderen heil. Nacht stehen in der Komposition ferner (Wien: zwei, München, Annaberg).

von den vier großen Tafeln in Essen die beiden besten vorhanden: Geburt Christi von 1524 und Anbetung der Könige von 1525; sie bilden den Übergang von Bruyns früher zur mittleren Art und zeigen ihn im Kolorit noch auf einer mit dem Meister des Marientodes wetteifernden Höhe. Übrigens konnte man sich durch das Altarwerk Jan Joests davon überzeugen, daß Bruyn nicht bloß bei der frühen Krönung Mariae, sondern noch bei dem Essener Werk auch von Jan Joest beeinflußt wurde, worauf schon Firmenich hingewiesen hatte; besonders ist diese Beziehung in der Auffassung Marias merklich. — Die schon beim Severinsmeister erwähnten Hochbilder:

81 Stigmatisation des hl. Franziskus und Tempelgang Mariae, welche jetzt die Flügelbilder zu einer Himmelfahrt des Severiners bilden, nennt der Katalog richtig »Art Bruyns«; sie zeigen die Art einer Gruppe ganz früher Werke Bruyns, sind aber nicht gut genug für ihn selbst; da manche solcher Bilder vorkommen, muß er schon früh einen Werkstattsbetrieb gehabt haben. In Anbetracht verschiedener Beziehungen Bruyns zum Severiner (vgl. Aldenhoven 307 unten) könnte man glauben, die Flügel hätten ursprünglich zum Mittelbilde gehört; aber die Gegenstände passen zu wenig zusammen. — Das große Altarwerk

82 Madonna mit sechs heiligen Jungfrauen, Flügel je zwei Heilige und Stifter (Bonn, Frau Dr. Virnich) nennt die Note im Katalog »Nachfolger Bruyns«; es ist von einem tüchtigen Meister, der sich eng an eine Bildergruppe besonders heller Färbung aus Bruyns Frühzeit anschließt.

Nun folgen die wenig erfreulichen Kirchenbilder aus Bruyns späteren Perioden; aus der mittleren rühren her:

70. Hl. Familie und Elisabeth (Hamburg, Weber) und

69. Altar mit Anbetung der Könige (Basel, Frau Prof. Bachofen-Burckhardt); dies der Literatur noch unbekannte Werk ist bemerkenswert durch die schon im Katalog erwähnte freie Benutzung von Nr. 41 der Ausstellung vom Sippenmeister, die bei einem so späten Werk des Malers auffällt. — Das bekannte Ständebild

71. ist für die späte Zeit, der es angehört, noch ziemlich tüchtig. Dagegen ist die große Madonna

72. aus Kamp, die zu den spätesten Werken zählt, in Zeichnung, Ausdruck und Färbung besonders unerfreulich; die italienischen Entlehnungen erwähnt der Katalog.

Die folgenden vier Bildnisse zeigen Bruyn wieder von seiner besseren Seite; bekannt waren der Agrippa von Nettesheim von 1524 und die Frau bei F. Hax zu Köln, beide zu seinen besten gehörig; bisher unerwähnt:

76—77 das Ehepaar bei James Simon zu Berlin, datiert 1534, beide recht gut (das Ehepaar von 1531 Nr. 74—75 habe ich beim Meister des Marientodes besprochen).

Von Barth. Bruyn dem Jüngeren war das bezeichnete Diptychon der Sammlung Weber vorhanden, auf Grund dessen Firmenich meinem »Meister der blassen Portraits« den bestimmten Namen geben konnte, welche Benennung allgemeine Anerkennung gefunden hat; ferner das weibliche Bildnis aus Gotha.

Der an sich schon etwas langweilige Anton von Worms langweilte uns durch seine drei gleichartigen Bilder aus Worms und Darmstadt.

Als Anhang zur Kölnischen Schule läßt der Katalog eine Anzahl von Bildern folgen, die er niederrheinisch nennt; Firmenich meint damit einesteils solche niederrheinische Gemälde, die nicht ausgesprochen kölnisch sind, anderenteils aber Werke vom unteren Niederrhein, dem Grenzgebiet von Deutschland und Holland. Besser wäre gewesen, beide Arten nicht zusammenzuwerfen, sondern für die zweite einen besonderen Ausdruck zu suchen.

Bei der sehr frühen Krönung Mariae aus Sigmaringen Nr. 87 war bedauerlich, daß das Gegenstück aus Berlin fehlte.

88. Marienaltärchen (Bonn, Provinzialmuseum); schwer zu lokalisieren; nach der Mitteilung im Text S. 3 (Clemen) aus S. Maria ad gradus zu Köln stammend.

191. Kreuzigung (Budapest, Nationalgalerie): »Niederrheinisch-holländischer Meister um 1480«. Erst jetzt lernte ich das Original dieses bedeutenden und eigenartigen Bildes kennen, dessen Photographie ich schon 1876—77 bei den Reisen zum Studium der Westfalen mitführte. Ich hielt es damals für wahrscheinlich westfälisch und fand die meiste Übereinstimmung mit dem großen Breitbild einer Kreuzigung, N. 81 aus Amelsbüren, im Museum zu Münster. Diese rechnete ich zur realistischen Richtung der Westfalen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ohne andere Werke derselben Hand nachweisen zu können. Später haben Nordhoff und Ferd. Koch sie dem Joh. Koerbecke zugeschrieben. Ich fand namentlich die drei Gekreuzigten in Körpern und Köpfen denen auf dem Pester Bild ähnlich. Bei Kenntnis von dessen Original glaube ich jedoch, daß hier die größere Feinheit der Ausführung gegen westfälischen Ursprung spricht, vielmehr auf Holland oder den untersten deutschen Niederrhein hinweist. Der westfälische Maler der Kreuzigung aus Amelsbüren mag von Bildern wie dem Pester beeinflußt sein. Besprechungen in Dülberg, Leydener Malerschule S. 34 und Firmenichs Text S. 26. W. v. Seidlitz: verwandt mit Frühbilderu der Dünwegge? [möglich].

90. Altar mit Tod Mariae aus der Kalkarer Kirche: »Niederrheinisch, Ende des 15. Jahrhunderts«; hier hätte der Katalog angeben können, daß dies steife und provinziale Werk wenigstens darin beachtenswert ist, daß es eine Vorstufe zur Kunstweise der Dünwegge darstellt (vgl. Zeitschrift für bildende Kunst 1882 Bd. 18, 60). Das Vorkommen ihrer Gemälde am unteren Niederrhein (Rheinberg, Wesel, Kalkar) beweist ja, daß sie nicht nur für Westfalen arbeiteten; vielleicht war jene Gegend sogar ihr Hauptsitz. Nr. 90 steht ihnen weit näher als voriges Stück.

91. Altarflügel aus der kath. Pfarrkirche zu Orsoy (südlich von Wesel), Darstellungen aus der Passion und der Nikolauslegende: »Ende des 15. Jahrhunderts«; mehr eigenartig als bedeutend; einige Beziehung zu D. Bouts, auch mit dessem Phlegma; nur im Kolorit einigermaßen tüchtig (vgl. Clemen, Kunstdenkm. der Rheinprovinz Bd. 1 III 44—45: Haarlemer um 1480—90; Firmenich im Text S. 12).

92—95 je ein Evangelist und ein Kirchenvater untereinander (ebendort); von einer besseren Hand als die vorigen, aber verwandter Färbung (Clemen, cit. 45: niederrheinisch).

99. Errichtung der ehernen Schlange (Hamburg, Sammlung Weber): »Niederrheinisch, Beginn des 16. Jahrhunderts«; eher holländisch, mit entfernter Beziehung zu Geertgen; untergeordnet.

Westfälische Schule.

Den Anfang bildete das älteste Tafelbild dieser Schule, das bekannte Antependium aus Soest vom Beginn des 13. Jahrh.; verwandt ist ein anderes,

103a, der Stadt Goslar gehörig, in die zweite Hälfte des Jahrhunderts gesetzt. — Zahlreicher werden die westfälischen Tafelgemälde seit dem Ende des 14. Jahrh.; das früheste dieser Zeit ist

104, der gemalte Kruzifixus auf der Rückseite eines Triumphkreuzes (Soest, Münster), das vorn einen geschnitzten zeigt. Es wurde kürzlich besprochen in Aldenhovens Werk über die Kölner Malerschule S. 97, das auch die westfälische bis zur Mitte des 15. Jahrhundert in Kapitel IV ziemlich eingehend behandelt, als Parallele zur gleichzeitigen Kölnischen.

110, die Altartafel aus Soest, S. Pauli, mit Kreuzigung und vier Seitenbildern, setzt die zweite Auflage des Katalogs wohl richtig in den Anfang des 15. Jahrh.; Aldenhoven, der dem Werk eine Seite widmet (99—100), ist der Ansicht (S. 100 unten, 103 oben), es »gehöre derselben Werkstatt an« wie der bekannte Niederwildunger Altar von Konrad

von Soest um 1403[51]), und entspreche dessen früheren Teilen (s. dort 100—3), sei freilich wesentlich geringer. Dagegen habe ich 1877 nichts von einer Verschiedenheit zweier Hände im Wildunger Altar bemerkt und halte früher wie jetzt die Soester Tafel für wesentlich roher und altertümlicher als den Altar; vielleicht hat Nordhoffs früher ausgesprochene Ansicht (Jahrb. d. Ver. d. Altertumsfreunde im Rheinl. Heft 67 S. 128, Heft 68 S. 68) Ahvns Urteil getrübt; kurze Besprechung in Firmenichs Text S. 15. — Bedauerlich war, daß das bezeichnete und datierte genannte Hauptwerk Konrads von Soest der Ausstellung versagt wurde: es ist bekanntlich die westfälische Parallele zum gleichzeitigen Kölner Hauptmeister, dem sogenannten Wilhelm. — Bei den beiden feinen weiblichen Heiligen

106—7 aus Münster habe ich gegen die seit Nordhoff (cit. H. 67, 135) übliche Benennung »Konrad von Soest« nichts einzuwenden; 1877 sah ich sie kurz vor dem Altar und stimmte der mir schon damals bekannten Ansicht Nordhoffs gern zu[52]). — Der thronende S. Nikolaus aus Soest

105 gilt allgemein als Konrad von Soest; ihm verwandt ist er jedenfalls. Er war sehr verschmutzt, wurde deshalb kürzlich gereinigt, vielleicht etwas zu sehr; Besprechung in Firmenichs Text S. 14 und Voll Sp. 3. — Die große Altartafel aus Warendorf

108 und die Geißelung aus Freckenhorst

109 sind gute Beispiele der Westfalen, die sich näher oder entfernter an genannten Hauptmeister ihrer Heimat anschließen. — Dagegen glaube ich bei

110a, zwei Tafeln mit acht Szenen aus Leben Jesu, aus Fröndenberg: »Westfälischer Meister um 1421«, eine auffallende Ähnlichkeit mit den gleichen Darstellungen auf dem Klarenaltar im Kölner Dom zu sehen; der Maler war also wohl ein Westfale, der die Kölner kannte (vgl. Aldenhoven 111, der gerade hier nichts von kölnischem Einfluß sagt).

Wir kommen jetzt zu den Westfalen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, unter Einfluß der Niederländer[53]). Von den wenigen

---

[51]) Zum Datum des Niederwildunger Altars vgl. den Zusatz in Firmenichs Text S. 42, welcher nach neuen scharfen Photographien die betreffende Stelle liest: MCCCC .... pso die etc., während Aldenhoven (S. 103) las: MCCCC . . IO ipso die etc. und daraus schloß, das io müsse zu tercio ergänzt werden.

[52]) Voll, Sp. 3, erlaubt sich, seine Leser über die Bilder in Art des Konrad von Soest zu belehren, ohne das Niederwildunger Hauptwerk zu kennen.

[53]) Voll Sp. 3 bringt diese „um die Mitte des 15. Jahrhunderts ausgeführten" Bilder wegen der darin „herrschenden eigentümlich starken und vollen Emailfarben" in Beziehung zu Stefan Lochner. Damit verkennt er, daß diese Westfalen zu dessen

kleinen Bruchstücken des berühmten Liesborner Altars, die in Westfalen geblieben, war nur die das Kind anbetende Engelgruppe und ein einzelner Engel aus Münster vorhanden. — Den hl. Michael

116, erst kürzlich durch Übergang in die Sammlung Weber bekannt geworden, halte ich gut genug für ein eigenhändiges Werk des Liesborners (Katalog: Schule). — Als Gemälde nächster Nachfolger des Meisters sehe ich an:

117 Altartafeln aus Lünen (nicht Alt-Lünen, wie es in der 1. Aufl. des Katalogs und bei Koch heißt) und

114. Vier Szenen aus der Kreuzlegende (bei E. von zur Mühlen); das zweite ist wesentlich geringer und von ganz anderer Färbung als das erste. Auch der Kat. setzt beide Werke in die Schule und Nachfolge des Liesborners, ohne näheren Zusammenhang, während Ferd. Koch[54]) sie als Erzeugnisse derselben Werkstatt ansieht, ja »sich stilistisch am nächsten stehend« (S. 21). Es soll die Werkstatt des bedeutendsten Nachfolgers des Liesborners sein, den er den »Meister der Lippborger Passion« nennt, nach einer jetzt im Museum zu Münster befindlichen Tafel[55]). Von diesem soll (nach Koch) auch

118 herrühren, das bekannte große Breitbild der Kreuzigung etc. aus der Soester Höhenkirche; da Firmenich darauf nicht eingeht, so wird er sich gegen diese und andere Aufstellungen Kochs so ablehnend verhalten wie ich; es ist übrigens, wie der Katalog und der Text S. 16 gebührend betonen, ein Hauptwerk der westfälischen Malerei und zeigt die Liesborner Richtung weniger ans weichliche streifend als meist. Dagegen halte ich eine Beziehung der Dünwegge zum Meister dieser Tafel für weniger eng, als Firmenich annimmt (vgl. zu Nr. 90).

Beim Altar aus Schöppingen, dessen beide Flügelbilder vorhanden waren, Nr. 111, billigt Koch meine Ansicht, daß er von derselben Hand herrührt, wie der große Kreuzigungsaltar in Berlin und Münster; ferner gibt er der nämlichen

111a: zwei Flügel des Altars aus Haldern im Kölner Dom; der Katalog nimmt das an, mir aber kamen beide Werke nur verwandt vor. Den Meister des Schöppinger Altars, den Koch auf ungenügende Gründe hin Johann von Soest benennt, faßt er wie ich auf: als ein Verbindungsglied zwischen der idealistischen und der realistischen Richtung der Westfalen dieser Zeit.

Formen gar keine Beziehung zeigen, eine große dagegen zum Kölner Meister des Marienlebens (wenigstens die Liesborner Richtung).

54) Ein Beitrag zur Geschichte der altwestfäl. Malerei, Dissertation, Münster 1899.

55) Ich hielt diese für so hervorragend, daß ich sie dem Liesborner Meister selbst zuschrieb.

Ein guter, wenn auch einseitiger Vertreter der letzteren Richtung ist der Meister des bekannten Annenaltars von 1473: Nr. 120 aus der Soester Wiesenkirche. Der Katalog weist auf den Stecher FVB hin, was mir einleuchtet; das Werk ist also von den Erforschern des Kupferstiches zu beachten. Der Stecher hat bekanntlich nahe Beziehung zu D. Bouts.

Mit der Dünwegge-Gruppe gelangen wir ins sechzehnte Jahrhundert; aus ihr waren neun Werke vorhanden, meist umfangreich und aus mehreren Tafeln bestehend. Es war also ein treffliches Material vorhanden, um die betreffenden Fragen zu untersuchen. Da ein Doktorand der Kunstgeschichte im Begriff ist, diese Gruppe zum Gegenstande seiner Abhandlung zu machen, so veranlaßt mich das, diesen Abschnitt kürzer zu behandeln, als ich es sonst tun würde. Nach selbständiger Bildung unserer Ansichten haben wir uns über diese Fragen vor den Bildern unterhalten, wobei sich ergab, daß wir in den Hauptpunkten übereinstimmen. — Es handelt sich um folgende Fragen: 1. Ist im urkundlich beglaubigten Hauptwerke der Meister Viktor und Heinrich Dünwegge von 1521, dem großen Flügelaltar 123a aus Dortmund, wofür beide Material, Lohn und Kost erhielten, zu unterscheiden, was jeder von ihnen gemalt hat? 2. Ist der von Scheibler 1882 aufgestellte Meister des Kappenberger Altars (123)[56] identisch mit einem der beiden Maler? 3. Gibt es außer den Dünwegge und dem Kappenberger noch einen dritten hervorragenden Meister der Gruppe? — Zu 1: schon Lübkes Versuch von 1853, zwei Hände zu unterscheiden, hatte mich 1876—77 nicht überzeugt,[57] und jetzt ebensowenig die neueren von Clemen (Kstdkm. d. Rheinprov. Bd. 1 III 111—112)[58] und Firmenich (in einer eingehenden Ausführung zu Nr. 123a). Diese beiden weichen zudem darin ab, welche Teile des Altars sie jeder der zwei Hände geben, und was von der jüngeren sein soll. — Zu 2: Clemen hat an genannter Stelle die Ansicht ausgesprochen, der eine der von ihm im Dortmunder Altar unterschiedenen Maler sei mein »Kappenberger«, und zwar sei es der altertümlichere, also wahrscheinlich der in der Urkunde erstgenannte Viktor. Dagegen erkenne ich nicht an, daß die von Clemen genannten Teile des Altars (die Gemälde auf den Flügeln, besonders den Außenseiten) genügend mit dem Stil des Kappenbergers übereinstimmen, um diesen Meister für

---

[56] Zeitschr. f. bild. Kunst Bd. 18, 60.

[57] Ebenso Woermann, Gesch. d. Mal. II 500 von 1881.

[58] Auch M. Friedländer (Text zum Berliner Galeriewerk, Deutsche Schule S. 81) wendet sich gegen Clemens Unterscheidung zweier Hände im Dortmunder Altar und dessen Ansicht, die eine sei der Kappenberger. Er unterschätzt diesen aber etwas (wohl nach geringeren Werken); denn die besten Leistungen, z. B. die Xantener Bilder, halte ich für nicht viel geringer als den Dortmunder Altar (vgl. Voll, Sp. 6).

identisch mit einem der Dünwegge zu halten. Und ferner sehe ich umgekehrt im Kappenberger eine etwas spätere Kunstart, als sie sich beim Dortmunder Altar zeigt; ebenso Firmenich im Text zu Nr. 126 bis 127 (Kappenberger): »Hauptwerke in der reifen Typik der späteren Zeit«. Firmenich im Katalog spricht sich über meinen zweiten Punkt nicht aus, stellt aber die Bilder der ganzen Gruppe unter der Überschrift »V. und H. Dünwegge« zusammen, ohne Unterabteilungen zu bilden, während doch schon zur Belehrung des Publikums zu sagen war, daß die vom älteren Dünweggestil leicht zu unterscheidenden drei dortigen Werke, die Scheibler seinem »Kappenberger« gibt, eine besondere Gruppe bilden (123 der Altar aus Kappenberg; 126—127 zwei Flügel mit vier Sippenbildern und 128 zwei Flügel: zwei Szenen der Antoniuslegende und je zwei Heilige, alle aus Xanten)[59]. Auch im Text zu Nr. 126—127 und 128 vermeidet Firmenich dem zu belehrenden Leser zu sagen, daß beide letztgenannte Werke von derselben Hand sind, wie auch 123. — Zu 3: Bei 121—122, Anbetung des Kindes und Kreuzigung, ursprünglich in Rheinberg, längere Zeit beim Kunsthändler Maurer in München, jetzt im Museum zu Münster, fiel mir in der Ausstellung gleich etwas auf, was ich früher nicht gesehen[60]: sie stehen dem Dünweggestil freilich sehr nahe, unterscheiden sich aber deutlich durch viel hellere Färbung und freundlichere Auffassung, die bei der Anbetung sehr ansprechend wirkt, bei der Kreuzigung zum Ausdruck schmerzlicher Empfindungen jedoch nicht genügt. Zwei Predellentafeln mit Halbfiguren von vier Heiligen 119, benannte die erste Auflage des Katalogs »Westfäl. Schule nach 1470«; die zweite Auflage gibt wenigstens zu, daß sie teilweise »der Art des Viktor Dünwegge überaus nahe stehen«; sie entsprechen am meisten Nr. 121—122.

59) Voll, Sp. 6, vermeint, die meisten der ausgestellten »Dünwegge«-Bilder »werden wohl vom Kappenberger herrühren«, ... »der leicht von dem Dünwegge zu trennen ist«. — Dagegen war in Düsseldorf jeder Sachkenner der Ansicht, daß die Gesamtgruppe in die drei angegebenen Untergruppen zerfällt, und daß von diesen die der Dünwegge selbst die zahlreichste ist. — Ferner glaubt Voll, die Dünwegge hätten sich in Figuren und Färbung weniger eng an die Deutschen angeschlossen [Kölner], als an die Holländer, besonders an Geertgen. Beziehungen zu holländischem gebe ich zu (vgl. zu Nr. 191), nähere zu Geertgen sehe ich jedoch nicht, und noch weniger zu seinem Nachfolger Mostaert, der zumal nicht älter ist als diese Westfalen. Obgleich ich kein so gewaltiger Bouts-Kenner bin wie Voll, wage ich doch zu gestehen, daß mir die Dünwegge dem Bouts viel verwandter vorkommen, als dem Geertgen, sowohl in Figuren wie Landschaft; grade ihr Münchener Bild zeigt das (besonders früh). Übrigens warfen die Münchener und Nürnberger Kataloge die Werke dieser Westfalen und des Kölner Sippenmeisters eine Zeit lang lustig durcheinander.

60) Bei meinen früheren Erwähnungen der Bilder (Zeitschr. f. bild. Kunst Bd. 18, 1882, S. 60 und Westdeutsche Zeitschr. f. Kunst u. Altert. 1883, 303) hatte ich sie als von den Dünwegge selbst genannt.

Bei 129 S. Lukas die Madonna malend (seit kurzem im Museum zu Münster) schreibt auch erst die zweite Auflage des Katalogs das gute und durchaus echte Bild den Dünwegge selbst zu (zuerst: »Nachfolger«). — Ihre noch unerwähnten Werke der Ausstellung sind beide folgenden altbekannten Stücke:

124. Kreuzigung aus Münster, früher Berlin (von besonders schöner Erhaltung des Kolorits);

125. Gerichtsbild aus Wesel, das nach einer Angabe in Clemens Kunstdenkmälern der Rheinprovinz um 1520 entstanden sein soll (fest datiert von der ganzen Gruppe ist nur der Dortmunder Altar). Es fand bei den journalistischen Berichterstattern großen Anklang, wegen der naiven und frischen Auffassung des Vorgangs.

Den Schluß der Westfalen bilden die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts blühenden tüchtigen Bildnismaler tom Ring, Hermann und Ludger der Jüngere; vom ersten waren zwei vorhanden, vom zweiten fünf, meist schon der älteren Literatur bekannt. Neu war von Ludger das frühe ausführlich bezeichnete Selbstbildnis von 1547 (Basel, R. Paravicini-Vischer), das noch etwas an Hermann erinnert (über die beiden tom Ring: Friedländer im Berliner Galeriewerk, Deutsche Schule S. 8 I.

Oberdeutsche Schulen.

Aus dem Gebiet des Oberrheins waren nur drei Bilder vorhanden, alle aber von großer Bedeutung. Zunächt zwei bekannte, kurz vor der Mitte des 15. Jahrh. entstandene, die den seit kurzem wieder mehr beachteten frühesten deutschen realistischen Werken, gleichzeitig den derartigen Niederländern, angehören. Von Konrad Witz waren da die viel besprochenen zwei weiblichen Heiligen aus Straßburg; dies in Färbung und Lichtwirkung hervorragende Bild kam zur Vergleichung mit dem gut vertretenen Stefan Lochner sehr gelegen.

Die beiden heiligen Einsiedler vor Landschaft, 236 aus Donaueschingen von 1445, sind von einem gleichzeitigen tüchtigen Landsmann, den Dan. Burckhardt[61]) für einen Baseler Nachfolger von Witz hält; eine gute Würdigung des Bildes steht schon in Janitscheks Gesch. der deutschen Malerei 246, der auch »die in schlichter Naturtreue und dabei doch so stimmungsvoll dargestellte Landschaft« gebührend hervorhebt; einige Ausstellungsberichte (z. B. Schubring in Preuß. Jahrbücher 1904 II 46) stellen das Bild zu sehr gegen Witz zurück.

Über Schongauers Madonna im Rosenhag von 1473 habe ich schon bei Gelegenheit der Augsburger Ausstellung von 1886 berichtet, freilich nur

[61]) Baseler Festschrift von 1901, Malerei S. 308—310.

über die alte Übermalung (Repert. 1887, 25—26). Ich sprach bereits damals aus, daß Marias Kleid durchweg mittels Aufsetzung weißer Lichter übermalt wurde, um es von dem ursprünglich wohl gleichfarbigen Mantel zu unterscheiden. Jetzt wurde mir das dadurch bestätigt, daß der Übermaler den Teil des Kleides verschont hat, der linkes Knie und Unterschenkel bedeckt (rechts vom Beschauer); an dieser Seite liegt der Mantel über Knie und Schooß Marias. Außerdem hat der gedankenlose Übermaler noch zwei andere kleine Teile des Gewandes übersehen. Auch im Laub, das sonst so geschickt und wirkungsvoll behandelt ist, sind stellenweise derbe Lichter aufgesetzt; ebenso ist allerhand im Fleisch übermalt, wie bei der linken Hand Marias.[62])

An Schongauer schließt sich gut der Meister des Hausbuches an, der wesentlich von jenem beeinflußt wurde;[63]) von ihm und aus seiner Werkstatt waren sechs Werke vorhanden, wobei mindestens drei seiner besten. Als Gebiet seiner Tätigkeit wird jetzt bekanntlich der Mittelrhein angesehen. Seit den Artikeln von Kämmerer, Mitte 1896 und Flechsig, Ende 1896, die zuerst von dem bis dahin nur als Stecher und Zeichner bekannten Meister Gemälde nachwiesen, wurde manches über sie geschrieben, das beste von Thode (Jahrb. d. preuß. Kunsts. 1900, Heft 2).

Vom Freiburger Altar, dem Hauptwerk des Meisters, war wenigstens das Mittelbild, die große Kreuzigung 226 vorhanden; ich halte es für das altertümlichste seiner Gemälde, namentlich wegen des noch ziemlich dunkeln Kolorits mit Vorliebe für bräunliches Rot und grünliches Blau, eine Farbenzusammenstellung, die auf Schüchlin zurückzugehen scheint.

Nahe verwandt ist die Auferstehung 227 aus Sigmaringen, in jeder Beziehung eines seiner besten Bilder und allgemein als eigenhändig anerkannt; ausgezeichnet in Ausführung und Erhaltung.

Die mir seit 1880 bekannte, erst kürzlich von der Dresdener Galerie angekaufte große Beweinung 225 (früher in Aachener Privatbesitz), bisher

---

62) Leider hatte ich übersehen, daß Max Bach das Bild für höchstens eine spätere Kopie hält (Beilage z. Allg. Ztg. 1893 Nr. 242—3; Repert. 1895, 267) und das Datum 1473 der Rückseite bezweifelt; Voll Sp. 5 billigt ersteres. Hoffentlich haben ernste Sachverständige die Ansicht beider Beurteiler geprüft. Ich habe weder früher (1886) noch jetzt die Eigenhändigkeit bezweifelt, namentlich wegen der vorwiegend gut erhaltenen Engel.

63) Betreffs der Bildergruppe, die jetzt dem Hausbuchmeister allgemein zuerkannt wird (nur Voll scheint das noch immer sehr fraglich), ist dies eine alte Ansicht von mir; sie wurde bestätigt durch eine neuere Besichtigung der Stiche und des Hausbuches. Freilich ist es jetzt gebräuchlich, die Beziehung zu Schongauer ganz zu leugnen oder doch als gering darzustellen. Das geht wohl von M. Lehrs aus; nur Voll widerspricht auch hier.

in der Literatur über die Gemälde des Meisters unerwähnt, ist auch ein gutes Werk von ihm, wenn auch nicht ganz so fein ausgeführt wie die beiden vorigen. Es wird etwas später sein, indem es in Zeichnung und Färbung schon mehr von Schongauerscher Art hat (vgl. Repertorium 1883 S. 50 Note).

Leider war die Kreuzigung N. 175 in Darmstadt ausgeblieben, die allenthalben mit Recht als ein eigenhändiges Hauptwerk des Meisters gilt. Mir scheint sie zwischen das Dresdner Bild und die späteren Mainzer Werkstattbilder zu fallen; doch lassen solche Fragen sich schwer ohne Konfrontation entscheiden (Thode: früh und dem Meister des Marienlebens nahe).

Die Mainzer Folge von 1505, wovon drei Stücke, 228—231, vorhanden waren, zeigt die späte Art des Meisters, mit noch wesentlich hellerer Färbung als das Dresdner Bild; übrigens bin ich hier der Ansicht mehrerer, daß diese Folge wegen der geringeren Feinheit der Ausführung als (noch ziemlich gute) Werkstattarbeit anzusehen ist, während der Katalog und andere sie als eigenhändig gelten lassen.

Der Schule ist dagegen zugewiesen: 232, Verkündigung aus S. Goar, die ich als gleichartig mit den Mainzer Bildern ansehe.[64])

Das vielbesprochene Liebespaar aus Gotha 231 ließ der Katalog dem Meister des Hausbuchs, erklärte aber in einer Bemerkung der 2. Aufl. diese Benennung aus drei Gründen für »recht zweifelhaft«. Zuerst hat Flechsig es ihm zugeschrieben, und zwar mit großer Sicherheit (cit. 9 I, 15 II—17); hauptsächlich veranlaßten ihn dazu wohl die ähnlichen Gruppen unter den Stichen des Meisters. Dessen in Düsseldorf vorhandene Gemälde bestätigten das aber nicht, wenigstens nicht so zwingend, wie das bei wirklicher Identität des Meisters hätte sein müssen.[65]) Thode, der die Urheberschaft des Hausbuchmeisters bestimmt verwirft, spricht am genannten Orte die Ansicht aus, es sei das Werk eines un-

---

[64]) In seiner Doktorarbeit über die Kölner Maler, von 1880 S. 46, beging Scheibler hier eine arge Jugendeselei, indem er den Altar dem Meister der Verherrlichung Mariae aufhalste; als ich aber um 1893 die Photographie erblickte, bemerkte ich gleich, daß es der Meister der Mainzer Folge sei.

[65]) Von meiner früheren Vermutung, das Bild sei von Schüchlin, halte ich soviel fest, daß das Kolorit noch an ihn erinnert. Bodenhausen, der neulich kurz nach Düsseldorf Tiefenbronn besuchte, ist gegen Schüchlin; er findet beim Liebespaar die Modellierung des Karnats und die Zeichnung der Hände weit besser. — Ich glaube, daß ich und die vielen anderen, die sich an der Zusammenstellung der Gemälde des Meisters beteiligt haben, in der Ablehnung des Liebespaars zu weit gegangen sind, wohl aus Mißtrauen gegen Flechsigs weitherzige Zuschreibungen. — W. v. Seidlitz: »Vielleicht eine etwas spätere Kopie nach ihm, wegen der harten Umrisse«. Bodenhausen: kein eigenhändiges Werk des Meisters. Voll gehört in seinen Kreis.

mittelbaren Vorgängers Grünewalds oder ein frühes von ihm selbst, wie auch der »genau übereinstimmende« Altar in Aschaffenburg; und Franz Bock hat kürzlich beide fröhlich Grünewald geschenkt.[66]) Da ich das Original des zweiten Werkes nicht mehr genau in Erinnerung habe, so erlaube ich mir kein sicheres Urteil; nach Maßgabe der Abbildungen bei Thode und Bock ist jedoch das Aschaffenburger Werk wesentlich moderner und der bekannten Weise Grünewalds näher als das Gothaer, das mir noch ganz ins 15. Jahrh. zu gehören scheint. — Ebenso uneinig wie über den Urheber sind Kunstgelehrte und Journalisten über die nähere Deutung des Vorganges, trotz der umständlichen Beischrift. Meine Deutung ist so: jeder hält das Geschenk, das er vom andern empfangen. Der Jüngling hatte, wie es seine Pflicht war, als erster dem Mädchen etwas kostbares geschenkt: das Armband, welches sie mit der Rechten hält; und sie verehrte ihm darauf etwas von ihr gearbeitetes, das »Schnurlin« (das Schnurwerk mit den zwei Quasten, das sein Mäntelchen zusammenhält). Daß das Armband auf die eine Quaste aufgestreift ist, fällt freilich etwas auf; ich denke, das verliebte Mädchen hat damit ein kindliches Spiel getrieben. Jedenfalls sollten beide Geschenke recht deutlich nebeneinander gezeigt werden, der Inschrift entsprechend. — Während die einen (wie Lehmann[67]) und Bock) hier »deutscheste«, keusche Liebe sehen, reden andere (wie Schubring und Bie) von einer Cortigianenszene, wenn auch »von feinster Zurückhaltung«. Ich sehe für die zweite Deutung keinen Grund; sie ist wohl nur aus Mißverständnis des »genissen lan«[68]) der Inschrift entstanden, das sich jedoch weit eher auf die Schenkung des Armbandes bezieht; auch spricht das Wappen dafür, daß hier ein Familienbild vorliegt.

Von der schwäbischen Schule, die nicht in das Gebiet der Ausstellung einbezogen war, fanden sich nur zwei Stücke vor. Eine Anbetung der Könige 236a (Berlin, Eugen Schweitzer): »Schwäbischer Meister vom Schluß des 15. Jahrh.«, hatte ihr Dic cur hic in der Beziehung zum Kölner Meister des Bartholomäus, wegen deren Friedländer ihre Sendung veranlaßt hatte. Es ist in der Tat ein Schaffner verwandter, aber mehr altertümlicher Schwabe von merkwürdig gezierter Zeichnung,

[66]) Die Werke des M. Grünewald, Straßburg 1904 S. 71 unt. bis 73 ob. und Note 80. — Auf Zustimmung von Bock wird Thode freilich wenig geben, denn jenes Bilderliste ist oft sehr anfechtbar; dies schon in der Zeitfolge, z. B. setzt er die Versuchung des Antonius in Köln (die mir noch immer als echt gilt) vor die viel altertümlichere (sehr fragliche) kleine einzelne Anbetung des Kindes in Aschaffenburg.

[67]) Eingehende Besprechung in: Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern 87.

[68]) Soweit ich aus großen Lexiken ersehen kann (Grimm, Heyne, Sanders), hat »genießen lassen« im mittel- und neuhochdeutschen keine vorwiegend obszöne Bedeutung.

der zur Vergleichung mit dem frühen Sigmaringer Bilde des Kölners aufforderte, das deutlich auf die schwäbische Schule hinweist. Schon Aldenhoven hatte ein Altarwerk aus Thalheim in der Stuttgarter Galerie genannt (S. 257), auch aus Schaffners Richtung, worin er ähnliche Formen wie im Sigmaringer Bilde sieht (ich war nicht darauf gekommen). — Als H. Holbein d. J. ließ der Katalog ein Bildnis des Thomas Morus (Fürst zu Wied) gelten, Wiederholung eines bei Henry Huth; es ist in Auffassung und Ausführung wenig ansprechend; die Eigenhändigkeit wird allgemein abgelehnt.

Zur Fränkischen Schule des 16. Jahrh. und ihrer Umgebung gehörten zehn Bilder; zwei davon fielen ins Gebiet der Ausstellung, indem ihr Maler wahrscheinlich in Frankfurt tätig war: die große Anbetung der Könige aus Mainz 223 und das Patrizierbildnis 224 (Frankfurt, Georg Frhr. von Holzhausen). Da sie in letzten Jahren mehrfach und gründlich behandelt wurden (Thode, Bayersdorfer, Rieffel, Haack, Weizsäcker), will ich sie in Ruhe lassen, zumal man sich vorläufig ziemlich geeinigt hat, daß der Maler ein der Frühzeit Baldungs nahe verwandter Dürerschüler war, wohl in Frankfurt tätig.

Dürer selbst wurden zwei Stücke zugewiesen: 219 Bildnis eines Jünglings (Großherzog von Hessen), zuerst bei der Münchener Renaissanceausstellung von 1901 bekannt geworden, wonach Friedländer darüber berichtete (Repert. 325); ich schließe mich seiner Ansicht an, daß es ganz der Art von Dürers frühen Bildnissen entspricht, aber durch allerhand ungeschicktes in Figur und Landschaft sowie den etwas flauen Ausdruck Zweifel an der Eigenhändigkeit erregt; W. v. Seidlitz: »Wohl aus Dürers früher Schule«. Firmenich im Text S. 32 hält an der Echtheit fest; er erwähnt alte Aufschriften der Rückseite, die einen Anton Newpauer als Maler nennen. — Voll, Sp. 7, teilt jetzt wie früher Friedländers Ansicht, die also wohl richtig (vgl. diesen Zeitscht. f. bild. Kunst 1902, 27).

220. Kleine heilige Familie auf Pergament, Federzeichnung mit Wasserfarben koloriert; die Echtheit ist auch hier nicht überzeugend. —

Vom Meister von Messkirch ist ein großer S. Werner und eine Tafel mit zwei Heiligen vorhanden, der erste sehr gut, die zweite äußerlicher (beide aus Wewer, Frhr. v. Brenken).

Altdorfer 212. Abschied der Apostel, mit Monogramm (Frankfurt, Fritz Gans); echt und gut, wohl spät. Voll: echt (Gott sei Dank!).

»Meister von Regensburg, Beginn 16. Jahrh.«: 235. Bildnis eines vornehmen Mannes (Schloß Breill, Baron von Failly-Goltstein).

Hans Sebald Beham: 213. Der verlorene Sohn in Gesellschaft (Basel, Dr. Dan. Burckhardt) datiert 1537; vielleicht richtig bestimmt, doch sind seine Gemälde meines Wissens noch nicht kritisch gesichtet;

am besten im farbenfrohen venetianischen Kolorit. — Auch Firmenich erkennt im Text S. 34 die vom Besitzer herrührende Benennung nicht fest an. Voll, Sp. 7: wohl von Ostendorfer; W. v. Seidlitz: Meister von Meßkirch [zu erwägen, doch nicht überzeugend; vgl. Phot. des Stuttgarter Bildes].

G. Pencz: 237. Halbfigur S. Sebastians, mit Monogramm und 1548 (Anholt, Fürst zu Salm-Salm); ein arger Gegensatz zum vorigen Bilde: auch stark italisierend, aber in unangenehmster Art, von leerem Ausdruck und lederbrauner Färbung.

Endlich waren von den Sachsen, d. h. L. Cranach, fünf Bilder zu sehen. Die große Madonna auf Holzbank 214 (Darmstadt, Max. Frhr. v. Heyl) ist ein gutes Beispiel seiner »Frühzeit«, von Flechsig um 1513 gesetzt (Tafelbilder Cranachs N. 17).

Dagegen ist die Madonna mit Kuchen 217 von 1529? (Basel, Frau Prof. Bachofen-Burckhardt, bis 1899 Slg. Schubart) ganz in seiner späteren Art, und zu den besseren gehörig.

Die beiden Prinzen 215—216 von 1526 (Großherzog von Hessen) sind, wie N. 214 von der Dresdener Cranach-Ausstellung her bekannt; fein, doch auffallend kühl.

Der Liebesgarten 218 (Düren, Geh. Kom.-Rat Leop. Peill) war ursprünglich echt und gut, hat aber stark gelitten; die Tiere sind wieder recht gut; auch die menschlichen Figuren von ihm selbst; die Wiese mit Blumen und Bäumen ist aber zu schematisch behandelt, auch die Landschaft gering.

Zur Kritik einiger holländischer Bilder.

Von **Corn. Hofstede de Groot.**

Die Düsseldorfer Ausstellung unterschied sich auf das vorteilhafteste von vielen anderen Ausstellungen durch die hohe Qualität und die richtige Benennung der Bilder. Nur ganz wenige unter den Holländern des 17. Jahrhunderts gaben zu kritischen Bemerkungen Anlaß.

Von den drei Stilleben des Abraham van Beyeren ist das eine Nr. 282 ein anerkanntes Meisterstück aus der Sammlung von der Heydt in Berlin, doch erwecken die beiden andern (Nr. 280, 281 von Brenken, Wewer) ernste Bedenken. Das Monogramm A B, welches der Katalog für das eine (Nr. 281) angibt, beruht wohl auf einer Verwechslung mit Nr. 282. Ich habe es wenigstens trotz wiederholtem langem Suchen nicht finden können. Dies angebliche Monogramm war wohl die Veranlassung für die Umtaufe auf Andreas Benedetti, dessen Bilder in Wien und Budapest lange als Werke van Beyerens gegolten haben und ihnen in Bezug auf Komposition und Farbenpracht sehr nahe stehen. Benedetti war jedoch ein Antwerpener Künstler und Schüler Jan de Heems.

Seine Werke haben einen entschieden vlämisch-zeichnerischen Charakter im Gegensatz zu dem holländisch-malerischen der Gemälde van Beyerens, der auch für diese Bilder (Nr. 280, 281) bezeichnend ist. Trotz der übereinstimmenden Maße (0,94 zu 1,24 m) wage ich nicht, sie mit Bestimmtheit für das Werk eines und desselben Künstlers zu erklären. Möglicherweise sind sie durch einen früheren Besitzer zu Gegenstücken gemacht worden. Für Nr. 280 habe ich keine andere Bestimmung als etwa die: Nachahmer des Abraham van Beyeren, der ihm sehr nahe kommt, aber flüchtiger, dekorativer und farbenreicher malt; dagegen möchte ich bei Nr. 281 mit mehr Bestimmtheit auf Jacques de Claeu hinweisen, den vielfach verkannten »Kunst-, Zeit- und Stadtgenossen« van Beyerens, wie Houbraken sagen würde, den Schwiegersohn Jan van Goyens und den Schwager Jan Steens. Seine Kunst beschränkte sich auf die Stillebenmalerei, ist in derselben aber ziemlich vielseitig. Er malte Vanitasbilder, die den Übergang bilden zwischen den früheren des J. de Heem und des Pieter Steenwijk einerseits und denjenigen E. Colyers und Vermeulens andrerseits. Wieder andere, wie das im Rijksmuseum, stehen verwandten Stücken eines Pieter Potters nahe. Eine ganze Gruppe von Obstbildern hat man durch Fälschung des Monogramms zu Werken des J. de Heem gemacht (Museen in Haarlem und Brüssel). Endlich befand sich seit geraumer Zeit im Münchner Kunsthandel ein großes, voll signiertes Frühstücksbild, welches einen engen Zusammenhang mit den beliebten Kompositionen der Heda, Koets und Pieter Claesz verrät. Dies letzte Bild ist, wenn meine Erinnerung mich nicht sehr täuscht, beweisend für das von Brenkensche Gemälde. Es enthält eine ganze Reihe derselben Motive, unter denen die Fasanenpastete einen ebenso ins Auge fallenden Platz einnimmt. Die auseinanderfallende, unruhig wirkende Komposition, der graue, langweilig behandelte Hintergrund und die nachlässige Malweise sind Eigenschaften, die beiden Bildern gemeinsam sind und sie von den bessern Werken der genannten Haarlemer Meister unterscheiden. Herr Julius Böhler, bis vor kurzem Besitzer des vollbezeichneten Frühstücksbildes von Jacques de Claeu, bestätigt mir auf meine Anfrage die vollständige Ähnlichkeit der Malweise beider Bilder.

Nr. 309. Italienische Gebirgslandschaft von Johannes Hackaert trägt mit Unrecht diesen Namen, ist vielmehr ein Werk des F. de Moucheron.

Nr. 334. Fernsicht am Abend von Philips Koninck. Dies Bild hat neben der noch erhaltenen Jahreszahl 1644 eine Künstlerbezeichnung getragen, die sicherlich nicht die des Koninck war. Man glaubt noch den Anfangsbuchstaben L. zu erkennen und bringt diesen mit Lodewijk van Ludick in Verbindung. Ich muß jedoch bemerken, daß die wenigen mir bekannten

sicheren Werke dieses Künstlers (Prag, München, Bamberg) einen anderen, südlicheren Charakter tragen als dieses Bild, dessen Urheber ich wegen des eigentümlichen Baumschlages lieber in der Nähe der van Croos suchen möchte.

Eine unter dem Namen Maes (Nr. 339a) ausgestellte Familiengruppe im Freien gab zu berechtigtem Zweifel, der auch in einer Anmerkung des Katalogs zum Ausdruck kam, Anlaß. Das Bild erinnert an die wenigen bezeichneten Bilder des Reinier Covijn, eines Dordrechter Schülers von Maes. In diesem Falle wäre es weitaus das importanteste Bild, das uns von diesem Maler erhalten ist.

Die von Bredius herrührende Umtaufe des Metsu der Sammlung Martius (Nr. 340) in Joost van Geel hat sehr viel für sich. Doch muß ich gestehen, daß es mir nicht ganz sicher ist, ob sich das Kostüm und besonders die Kopfbedeckung der Frau mit der Zuschreibung an einen Meister des 17. Jahrhunderts verträgt.

Nr. 363. Der barmherzige Samariter unter Rembrandts Namen hat sich hier wohl endgültig als das Werk eines Nachahmers herausgestellt. Es ist ein Meister, der einzelne Motive aus den früheren Werken Rembrandts, wie große Stauden im Vordergrund, Kürbisflaschen, vielfarbige Turbane, mit Geschick zu verwerten weiß, sogar Rembrandtsche Modelle (den Vater) benützt, aber dennoch in andern Punkten wesentlich abweicht. So würde es sehr schwer halten, für das Pferd in sämtlichen Jugendbildern Rembrandts ein Analogon zu finden, so weicht auch die verschwommene Ferne von Rembrandtscher Gewohnheit ab, so hat vor allem die schräg-strichelnde Art der Pinselführung in vielen Partien einen völlig abweichenden Charakter. Obwohl ich noch nicht ganz im klaren bin, ob das Bild von einem zeitgenössischen Schüler oder von einem späteren Pasticheur herrührt, neige ich vor der Hand zu letzterer Ansicht.

Ein Bild, welches Rembrandts Zeitgenossen Jan Lievens zugeschrieben wird (Nr. 337), lebensgroßer männlicher Studienkopf, hat mit diesem Künstler nichts zu tun. Es ist für ihn viel zu flüssig gemalt und zu frei aufgefaßt. Ich würde es am ehesten dem Anton van Dyck geben. Sicher gehört es in die unmittelbare Umgebung des Rubens.

An den Namen des G. ter Borchs knüpfen sich in dieser Ausstellung die verschiedensten Probleme. Es sind ihm fünf Werke zugeschrieben, von denen zwei ihm ohne jeden Widerspruch gelassen werden können: das Bild seines Verwandten Lambert Quadacker (Nr. 389) und das Biwak (Nr. 388). Letzteres vertritt die Frühzeit des Meisters und zeigt, wie er aus der Gruppe der Wachtstubenmaler hervorgegangen ist. Durch Zufall oder aus Absicht ist es in dieselbe Sammlung gelangt, in der sich einBild ähnlichen Gegenstandes befindet (Nr. 387), welches früher, ehe man diese Malergruppe genau auseinanderzuhalten wußte, auch dem ter Borch gegeben wurde.

Es hängt aufs engste mit einer Wachtstube im Louvre, dort früher Duck genannt, zusammen, und ist wie diese ein Werk des Willem Duyster. Ein im ganzen übereinstimmendes, nur in einzelnen Details abweichendes zweites Exemplar war in der Sammlung Pfungst in London und ist mit ihr in den Besitz des amerikanischen Sammlers van Alen übergegangen. Auf diesem Exemplar fand sich gelegentlich der Utrechter Ausstellung (1894), wo beide Bilder nebeneinander zu sehen waren, auf der Trommel die Signatur W. D.

Die geringe Ähnlichkeit mit dem zweiten Duyster aus derselben Sammlung (Kat.-Nr. 299) könnte zu Zweifeln an der Richtigkeit dieser Bestimmung Veranlassung geben, doch ist dagegen zu bemerken, daß es neben einer Anzahl farbenkräftiger Bilder mit starken Lokaltönen auch eine ganze Reihe Duysters mit weniger ausgebildeten Farben und einheitlicherer Gesamtstimmung gibt, zu der neben den drei erwähnten Bildern eine Einzelfigur im Mauritshuis, eine ähnliche Offiziersgestalt in der ehemaligen Sammlung Muyser im Haag und mehr andere gehören.

Diese fest umgrenzte Gruppe wird durch das Monogramm auf dem Pfungst-van Alenschen Bild gesichert und weicht, wie gerade die Nebeneinanderstellung der beiden Dahlschen Bilder auf der jetzigen Ausstellung beweist, erheblich von den frühen ter Borchs ab. Letztere besitzen schon im wesentlichen die feinen silbergrauen Töne, die uns an den spätern Meisterwerken des Künstlers stets begegnen.

Eine schwer zu knackende Nuß bilden die beiden Bilder, welche als Vermächtnis des Herrn Hüffer 1895 in den Besitz der Stadt Münster gelangt sind und sich beide auf die dem westfälischen Friedensschluß vorangehenden Unterhandlungen beziehen (Nr. 390, 391).

Das eine größere stellt die Ankunft des holländischen Plenipotentiarius Adriaen Pauw in Münster dar. Pauw sitzt mit Frau und Tochter in seiner sechsspännigen Staatskarosse und wird von einer Anzahl rotgekleideter Diener zu Fuß und zu Pferde begleitet. Nur diese Gruppe und einige stark ins Auge fallenden Landleute links kommen für ter Borch, dessen Name sich links in der Ecke befindet, in Betracht, während das ganze übrige: die Landschaft mit der ausführlich behandelten Ansicht der Stadt von einem Maler G. V. H. herrührt, dessen Initialen sich merkwürdigerweise und auffallend zwischen den für ter Borch in Anspruch genommenen roten Figuren befinden. Wer dieser G. V. H. ist, bleibt einstweilen unaufgeklärt. Die Vermutung der ersten Auflage des Katalogs, es könne Guilliam de Heusch sein, ist in der zweiten Auflage mit Recht beseitigt. Für uns ist die weitaus wichtigere Frage: ist ter Borch der Maler der Staffage?

Diese Frage glaube ich nach eingehendem Studium und wiederholtem genauem Vergleich mit authentischen Bildern ter Borchs auf das bestimmteste verneinen zu müssen. Die Figuren sind ter Borch-artig, sehr

ter Borch-artig, wenn man will, aber doch bei weitem nicht fein genug für ihn selbst. Selbst nicht die drei Figuren im Reisewagen, die noch am ehesten in Betracht kämen. Welchen Maßstab man an ter Borch sogar in dieser verhältnismäßig frühen Zeit anzulegen berechtigt ist, beweist das Friedensbild in der National Gallery und beweisen die Jugendbilder, wie die in Berlin und Bremen. Ersteres ist ungefähr gleichzeitig mit dem Münsterschen Bild entstanden, letztere gehen diesem sogar um mehrere Jahre voran.

Am besten tun wir daher, einstweilen zu versuchen, den Namen des Meisters G. V. H. zu ermitteln. Wissen wir erst, wer dies war, und ob er Figuren- oder Landschaftsmaler war, dann können wir im letztern Fall weiter suchen nach dem Urheber der Staffage dieses Bildes.

Der zweite Münstersche ter Borch stellt »die Versammlung der Delegierten des Friedenskongresses zu Münster zur Trauerfeier am Katafalk mit der Steinfigur des verstorbenen spanischen Gesandten Joseph de Bergaigne, Erzbischof von Cambrai, am 24. Oktober 1647« dar. Der Grund, bei diesem Bilde an die Urheberschaft ter Borchs zu denken, lag besonders nahe. Nicht so sehr wegen der falschen Inschrift des Bildes »G. Terburg«, als wegen der großen Ähnlichkeit mit dem Londoner Bild: kommen doch alle Figuren des Münsterschen Bildes von der ersten bis zur letzten auch auf dem Londoner vor. Die einzigen Abweichungen bestehen in der modifizierten Gruppierung und in der Haltung der Hände (der eine stützt sich auf einen Stock statt auf eine Stuhllehne, ein andrer hält einen Hut, statt die Hand zum Schwur zu erheben, ein dritter hält einen Hut statt ein Blatt Papier). Ich brauche dies nicht weiter im einzelnen auszuführen; wer die Abbildungen beider Bilder nebeneinander legt, kann sich sehr leicht selbst überzeugen. Es bleibt nur die Frage zu erörtern übrig: spricht diese Übereinstimmung für oder gegen die Echtheit des Münsterschen Bildes. Hierbei ist vom Londoner Bild auszugehen, dessen Echtheit durch künstlerische Qualität und äußere Beglaubigungen über jeden Zweifel erhaben ist. Dies Bild stellt die Beschwörung des Vertrages durch die Bevollmächtigten der kriegführenden Parteien am 15. Mai 1648 vor, das Münstersche dagegen eine am 24. Oktober des vorangegangenen Jahres stattgefundene Leichenfeier. Ist nun letzteres früher gemalt, dann hätte ter Borch die spätere Darstellung eines weit wichtigeren Begebnisses ebenso gedankenlos aus der früheren erweitert und modifiziert, als er im umgekehrten Fall die ausführlichere Darstellung dieses späteren Ereignisses mechanisch für den früheren Hergang zusammengezogen hätte. Beide Möglichkeiten sind an sich gleich unwahrscheinlich. Es fehlte ter Borch in Wahrheit nicht das Können, beide Begebenheiten in unabhängiger Weise abzubilden!

Zu diesem äußeren Grunde gesellt sich der innere, daß die Malerei nicht ganz auf der hohen Stufe ter Borchscher Kunst steht. Zwar kommt sie ihr näher als die Hauptfiguren des andern Bildes, aber die zur Vollendung nötige ultima lima fehlt dennoch. Die Technik hat die glatte Leere, die den Kopisten verrät. Es würde mich nicht wundern, wenn als solcher sich Gerard Lundens herausstellte, von dem mehrere Kopien nach Schützenbildern bekannt sind, wie die der Nachtwache in der National Gallery und die des Jakob Backer im Amsterdamer Rathaus bei Andreas Achenbach in Düsseldorf. Auch im Museum in Valencia in Spanien befindet sich nach Bredius ein derartiges Bild.

Ein interessantes Werk eines wenig vorkommenden und daher oft verkannten Künstlers ist die Flöhesucherin (Nr. 409a), das als Unbekannter Holländer des 17. Jahrhunderts aufgeführt wird. Diese Frau zeigt die charakteristische Farbengebung des Michael Sweerts, wie besonders der Vergleich mit dem schönen bezeichneten männlichen Bildnis in der Akademie in St. Petersburg lehrt. Während bis vor kurzem unsre Kenntnis dieses Meisters sich auf 2—3 Bilder beschränkte, sind jetzt allmählich 1—1$^1/_2$ Dutzend ans Licht gekommen und darunter mehrere signierte oder auf andere Weise beglaubigte. Da von seiten Dr. Martins ein zusammenfassender Aufsatz über Sweerts zu erwarten ist, werde ich mich hier nicht weiter über den Künstler verbreiten. Ich bemerke nur noch, daß ein Bild im städtischen Museum in Magdeburg, welches ihm zugeschrieben wird, ein Werk des französischen Künstler Lenain und aus dem Oeuvre des Sweerts auszuscheiden ist.

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Dülberg, Franz. Frühholländer. VI. Altholländische Gemälde im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Haarlem. K. Kleinmann & Co.

Esswein, Hermann. Moderne Illustratoren. I. Thomas Theodor Heine. II. Hans Baluschek. München u. Leipzig. R. Piper & Co.

Floerke, Hanns. Der Dichter Arnold Böcklin. München u. Leipzig. Georg Müller.

Floerke, Hanns. Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.—18. Jahrhundert. Mit 4 Bildbeilagen. München u. Leipzig. Georg Müller. M. 7.50.

Frimmel, Theodor v. Blätter für Gemäldekunde. Heft 1—6. Wien. Gerold & Co.

Fünfter Tag der Denkmalpflege. Mainz 26. und 27. September 1904. Stenographischer Bericht mit Unterstützung der Großh. Hessischen Regierung. Berlin. W. Ernst & Sohn.

Hedicke, Robert. Jacques Dubroencq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Mit 42 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 30.

Jung, Wilhelm. Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tafeln, einem Schaubild und 9 Abb. im Text. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 5.

Kern, Joseph. Die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder Van Eyck und ihrer Schule. I. Die perspektivische Projektion. Mit 3 Zeichnungen im Text und 14 Tafeln. Leipzig. E. A. Seemann. M. 6.

Kleiber. Angewandte Perspektive. 4. Aufl. Webers Illustrierte Katechismen. Band 137. Leipzig. J. J. Weber. M. 3.

Lafenestre, Georges. L'exposition des primitifs français. Paris. Gazette des Beaux-Arts.

Lorenz, Ludwig. Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.50.

Maeterlinck, L. Quelques peintures identifiées de l'Epoque de Rubens. Bruxelles. G. van Oest & Co.

Münsterberg, Oskar. Japanische Kunstgeschichte. I. Braunschweig. George Westermann. M. 9.75.

Pinder, Wilhelm. Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Mit 3 Doppeltafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Raupp. Malerei. 4. Aufl. Webers Illustrierte Katechismen. Band 133. Leipzig. J. J. Weber. M. 3.

Rossi, Attilio. Santa Maria in Vulturella (Tivoli). Ricerche di Storia e d' Arte. Con 16 tavoli fuori testo. Roma. Ermanno Loescher & Co. L. 8.

Rothes, Walter. Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst. Mit 52 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 20.

Schönbrunner, Jos., und Jos. Meder. Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Band IX. Lieferung 10, 11. Wien. Ferd. Schenk.

Schweitzer, Hermann. Die Bilderteppiche und Stickereien in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg i. Br. Sonderabdruck aus »Schauinsland«. Freiburg. Herdersche Verlagsbuchhandlung. M. 2.50.

Stengel, Walter. Gemälde-Solo oder Gemälde-Konzert. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 0.80.

Stevenson, R. A. M. Velasquez. Übersetzt und eingeleitet von Dr. Eberhard Freiherr von Bodenhausen. München. F. Bruckmann. M. 4.

Weber Siegfried. Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Mit 25 Tafeln in Lichtdruck. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 12.

Wie studiert man Archäologie? Von einem Archäologen. Leipzig. Rossbergsche Verlagsbuchhandlung. M. 0.80.

Witting, Felix. Kirchenbauten der Auvergne. Mit 2 Abb. im Text. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.50.

FÜR KUNSTFREUNDE

ITALIENISCHE BILDHAUER DER RENAISSANCE

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER ITALIENISCHEN PLASTIK UND MALEREI AUF GRUND DER BILDWERKE UND GEMÄLDE IN DEN KÖNIGL. MUSEEN ZU BERLIN

VON

WILHELM BODE

MIT 43 ABBILDUNGEN — PREIS M. 10.50

KUNSTHANDBUCH FÜR DEUTSCHLAND

VERZEICHNIS DER BEHÖRDEN, SAMMLUNGEN, LEHRANSTALTEN UND VEREINE FÜR KUNST, KUNSTGEWERBE UND ALTERTUMSKUNDE

SECHSTE NEUBEARBEITETE AUFLAGE

HERAUSGEGEBEN VON DER

GENERALVERWALTUNG DER KÖNIGL. MUSEEN ZU BERLIN

PREIS GEBUNDEN M. 12.—

RAPHAEL UND PINTURICCHIO IN SIENA

EINE KRITISCHE STUDIE

VON

AUGUST SCHMARSOW

MIT 11 TAFELN — PREIS M. 12.50

BERNARDINO PINTURICCHIO IN ROM

EINE KRITISCHE STUDIE

VON

AUGUST SCHMARSOW

MIT 6 TAFELN — PREIS M. 20.—

MELOZZO DA FORLI

EIN BEITRAG ZUR KUNST- UND KULTURGESCHICHTE ITALIENS IM XV. JAHRHUNDERT

VON

AUGUST SCHMARSOW

MIT 27 TAFELN — PREIS M. 100.—

VERLAG VON GEORG REIMER IN BERLIN W. 35.

In der **Herderschen Verlagsbuchhandlung** zu **Freiburg im Breisgau** ist soeben erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Sein Leben und seine Werke.

Von **Stephan Beissel** S. J. Zweite, vermehrte und umgearbeitete Auflage. Mit 5 Tafeln und 89 Textbildern. 4° (XII u. 128) *M.* 8.50; geb. in Original-Leinwandband *M.* 11.—

Die äußeren Einflüsse und die technischen Seiten der Kunst Fra Angelicos sind in dieser neuen Auflage weit eingehender behandelt als in der ersten. Auch ist auf die zeitliche Folge der Gemälde und auf die künstlerische Entwicklung des Meisters mehr Gewicht gelegt. Bei der Beurteilung des Künstlers schien es ratsam, nicht nur alte Quellen, sondern auch neuere Bearbeiter seines Lebens zu Rate zu ziehen und zu Wort kommen zu lassen.

Verlag von Georg Reimer in Berlin W. 35.

Soeben erschien der **VII. Band** von dem

Biographischen Jahrbuch und Deutschen Nekrolog

Herausgegeben von

Anton Bettelheim.

Enthaltend die Chronik der Toten des Jahres 1902

Mit dem Bildnis von Rudolf Virchow in Heliogravure

Preis broschiert M. 12.—, Halbfranz gebunden M. 14.—.

Dr. Fr. W. Foerster:

Jugendlehre

Ein Buch für Eltern, Lehrer und Geistliche

1.—7. Tausend

Preis M. 5.—, gebunden M. 6.—.

Lebenskunde

Ein Buch für Knaben und Mädchen

1.—5. Tausend.

Preis gebunden M. 3.—.

Wie sah Goethe aus?

Von

Fritz Stahl

Klein Oktav. 65 Seiten Text mit 28 Tafeln in Autotypie und Kupferdruck nebst 4 Silhouetten

Preis elegant kartoniert M. 3.—.